

C

6

B

10

O

12

M

3

3

7

11

E

5

DÉTACHEZ L'AFFICHE ET
POSER SUR UN MUR

N

1

DETACH POSTER AND
PUT ON A WALL

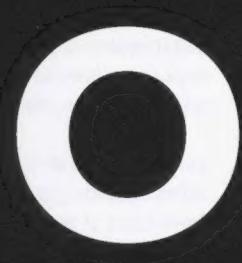
2

1

3

13

10



C

M

7

6

B

3

12

28e Exposition annuelle des étudiants de 1er cycle
Galerie FOFA | Université Concordia
04 novembre - 06 décembre 2013

28th Annual Undergraduate Exhibition
FOFA Gallery | Concordia University
November 04 - December 06 2013



AVANT-PROPOS

Maintenant dans sa 28e année, Combine met en vitrine la multitude de talents présentés par les étudiants de 1er cycle en beaux-arts de l'Université Concordia. L'exposition même recèle une grande variété d'œuvres : photographies, vidéos, installations, sculptures, etc. Cette diversité de disciplines artistiques est un parfait exemple de la grande qualité des créations qui émanent du programme d'arts plastiques de Concordia.

Un catalogue d'accompagnement de l'exposition, conçu en collaboration avec les étudiants des programmes de design et d'histoire de l'art, rassemble de multiples pratiques du design et de l'écriture dans le domaine de l'art. Ces champs distincts, qui très souvent ne font que coexister dans le contexte universitaire, s'imbriquent ici en une collaboration unique que nous poursuivons encore cette année avec bonheur.

À titre de codirecteur de la Galerie vav pour l'année universitaire 2013-2014, j'ai retiré un immense plaisir à constater le riche éventail de travaux produits au sein de la communauté des beaux-arts de Concordia. La qualité des œuvres présentées dans le cadre de cette nouvelle édition de Combine est incroyable, et nous espérons que vous partagerez l'enthousiasme qu'elles suscitent parmi nous.

La Galerie vav souhaite remercier tous les artistes, rédacteurs et graphistes de talent qui ont participé à ce projet, ainsi que la Galerie FOFA pour son soutien et son enthousiasme indéfectibles envers Combine.

Clinton Glenn
Codirecteur de la Galerie vav (2013-2014)

Entering its 28th year, Combine showcases the multitude of talent exhibited by undergraduate Fine Arts students at Concordia University. The exhibition itself features a wide variety of work, from photography to video, installation work, sculpture, and so forth. This diversity of artistic practice is a perfect example of the high quality artistic output of Concordia's Studio Arts program.

An accompanying exhibition catalogue, created in collaboration with students in the Design and Art History programs, brings together a multiplicity of practices in design and writing on art. These distinct fields, which often exist separately from one another within the academic context, integrate into a unique collaboration, a tradition that we are proud to continue on this coming year.

As one of the two vav Gallery Co-directors for the 2013–2014 school year, it has been an immense pleasure to see the vast range of work that is produced within the Concordia fine arts community. The quality of work being presented in this year's edition of Combine is incredible and we hope you are as inspired looking at it as we certainly were in writing about it.

The vav Gallery wishes to thank all of the talented artists, writers, and designers who were involved in this project, and the FOFA Gallery for its continued support and enthusiasm for Combine.

Clinton Glenn
Co-Director, vav Gallery (2013–2014)

FOREWORD

11

TIFFANY | LEYLA

TABLE DES MATIÈRES

L'ARTISTE | L'AUTEUR

J'VLYN | BRADEN

1

8

STEFFIE | ASHLEY

AMANDA | JASMINE

4

2

APRIL | LAURA

6

EDWIN | KAREN

MEGAN | KRIS

10

When we first met, we were both in our late 20s and had just moved to New York City. We had a lot in common—our love of travel, our passion for food, our desire to live a healthy lifestyle. But we also had some differences: I was more outgoing and social, while Kris was more introverted and quiet. Despite these differences, we clicked immediately and started spending a lot of time together.

We began dating a few months later and have been together ever since. We've traveled to many countries together, from Japan to Australia to Italy. We've also spent a lot of time exploring New York City together, from the

AIDAN | ESLBETH

12

When we first met, we were both in our late 20s and had just moved to New York City. We had a lot in common—our love of travel, our passion for food, our desire to live a healthy lifestyle. But we also had some differences: I was more outgoing and social, while Kris was more introverted and quiet. Despite these differences, we clicked immediately and started spending a lot of time together.

We began dating a few months later and have been together ever since. We've traveled to many countries together, from Japan to Australia to Italy. We've also spent a lot of time exploring New York City together, from the

TABLE OF CONTENTS

THE ARTIST | THE AUTHOR

13

CAMILLE | NINA

SARA | JENNIFER

3

YULIA | GREG

7



J'VLYN | BRADEN

1

J'vlyn d'Ark, archétype infâme d'un ordre mondial transfemme, nous interpelle de son feu revendicateur. Originaire de l'État de Géorgie, aux États-Unis, elle promet d'être gaie; son genre est celui de l'art, en tant que message, en tant que désir. Joie, soulagement de pouvoir encore se passer d'être un garçon, sa puissance vous soulèvera.

Braden Scott entame sa troisième année à Concordia, où il fait une majeure en histoire de l'art qu'il combine avec des études interdisciplinaires en sexualité. Ses recherches portent sur des périodes lointaines l'une de l'autre; il plonge dans le domaine de la culture visuelle contemporaine, tout en proposant des façons d'aborder les œuvres anciennes à l'aide de méthodes et de théories actuellement en vogue.

J'vlyn d'Ark, villainess archetype of a trans femme world order, is brimming with righteous fire. From Georgia USA, she promises to be gay; her gender is art, as message, as desire. Relief, what a joy, and still not to have to be a boy, her powers will get you higher.*

Braden Scott is entering his third-year at Concordia, pursuing a combined degree in Art History and Interdisciplinary Studies in Sexuality. Research interests lie predominantly within distanced periods – delving into the realm of contemporary visual culture, while also finding ways to approach ancient work with currently popular methods and theories.

En assistant à la projection en circuit fermé de *Holy Trannity* de l'artiste J'vlyn, le spectateur doit faire face à des images et à des textes qui remettent en question les périmètres et les dichotomies de la pensée. La compréhension de l'histoire de la croyance trinitaire permet de tracer un parallèle intéressant à l'intérieur des cadres numériques de l'imagerie plutôt profane de J'vlyn, reconnaissant du coup que les régimes du sexe, du genre et de la sexualité tiennent des rôles oppositionnels rigides dans la structure des religions chrétiennes historicisées. En observant les images composées de lettres former les mots « Holy Trannity », une reconstruction de jeu de mots et un signifiant d'amorce pour la vidéo en boucle, le spectateur se prépare à participer à la collaboration imminente d'images mobiles et de sons en de nouvelles reconfigurations.

Volet 1 : Dans *The Grindr*, J'vlyn devient rapidement visible et entame un dialogue avec des participants virtuels hors-champ. À la suite de la percussion répétitive utilisée par cette appli de rencontres pour annoncer un message entrant, J'vlyn prononce des phrases faisant allusion au refus du désir à l'endroit des participants masculins invisibles qui cherchent à élargir leur quête identique de rencontres sexuelles avec d'autres hommes. Avec « Masculinity is not subjective », suivi de « One hundred and ten percent top » et de l'incessant « No Femmes! », l'artiste qui se met en scène explore la réification de la dichotomie sexuée dans un monde où la sexualité n'adhère pas à la norme.

Volet 2 : Comme suite de la vidéo, *Laughing Ladies*, un collage avec éclairage stroboscopique d'abstractions géométriques, de tissus flous et de poésie lyrique forge une expérience des sens caractérisée par une hyperconsommation totale. La voix de confessionnal de l'artiste illumine finalement la première partie du film, interagissant avec le domaine de perception du spectateur et combinant les expériences verbalisées de la sexualité, des relations, et des changements qui leur ont été apportés comme aboutissement des trans*formations personnelles de J'vlyn.

Volet 3 : *Celebration* devient un témoignage du résultat du processus trans*formatif de l'artiste, accusant le spectateur de percevoir le corps de l'artiste comme un objet de consommation mis en valeur – un concept brillamment mis à nu alors que le spectateur prend conscience qu'il a passé son temps à consommer les représentations visuelles du sujet, de l'artiste, de la personne trans*.

Le titre de l'œuvre est intimement lié aux conciles chrétiens médiévaux de Nicée et de Constantinople, où la théorie trinitaire privilégiée embrassait une idéologie qui incarnait de multiples entités en une seule personne. Tout au long de *Holy Trannity*, J'vlyn combine les trois volets non pas comme chapitres linéaires, mais plutôt comme éléments d'un vaste continuum. J'vlyn explore les espaces dans le monde contemporain qui perpétuent les dichotomies chrétiennes sur le sexe, le genre et la sexualité, en s'attaquant au dogme qui est source même de combustible pour la résistance provenant de son soi intérieur. Reflet de cette ambivalence, l'artiste figurant dans la vidéo offre un témoignage personnel en tant qu'objet qui élargit la production culturelle pour inclure la réalisation personnelle des artistes trans* et femmes – débordant de liens qui brouillent, reposent et recomposent continuellement les histoires et narrations. Mais qui sait, peut-être aiment-ils seulement l'impression de notoriété que vous leur insufflez?

par Braden Scott

Approaching the looped screening of J'vlyn's Holy Trannity, spectators are confronted with images and text that challenge perimeters and binaries of thought. Understanding the history of Trinitarian belief paints an interesting parallel within the digital frames of J'vlyn's rather secular imagery, acknowledging that regimes of sex, gender, and sexuality have rigid oppositional roles within the constructs of historicised Christian faiths. Observing the letter-based images that form the words 'Holy Trannity,' a reconstruction of wordplay and signifier of commencement for the looped video, the gallery viewer becomes prepared to organize the coming collaboration of moving images and sound into new reconfigurations.

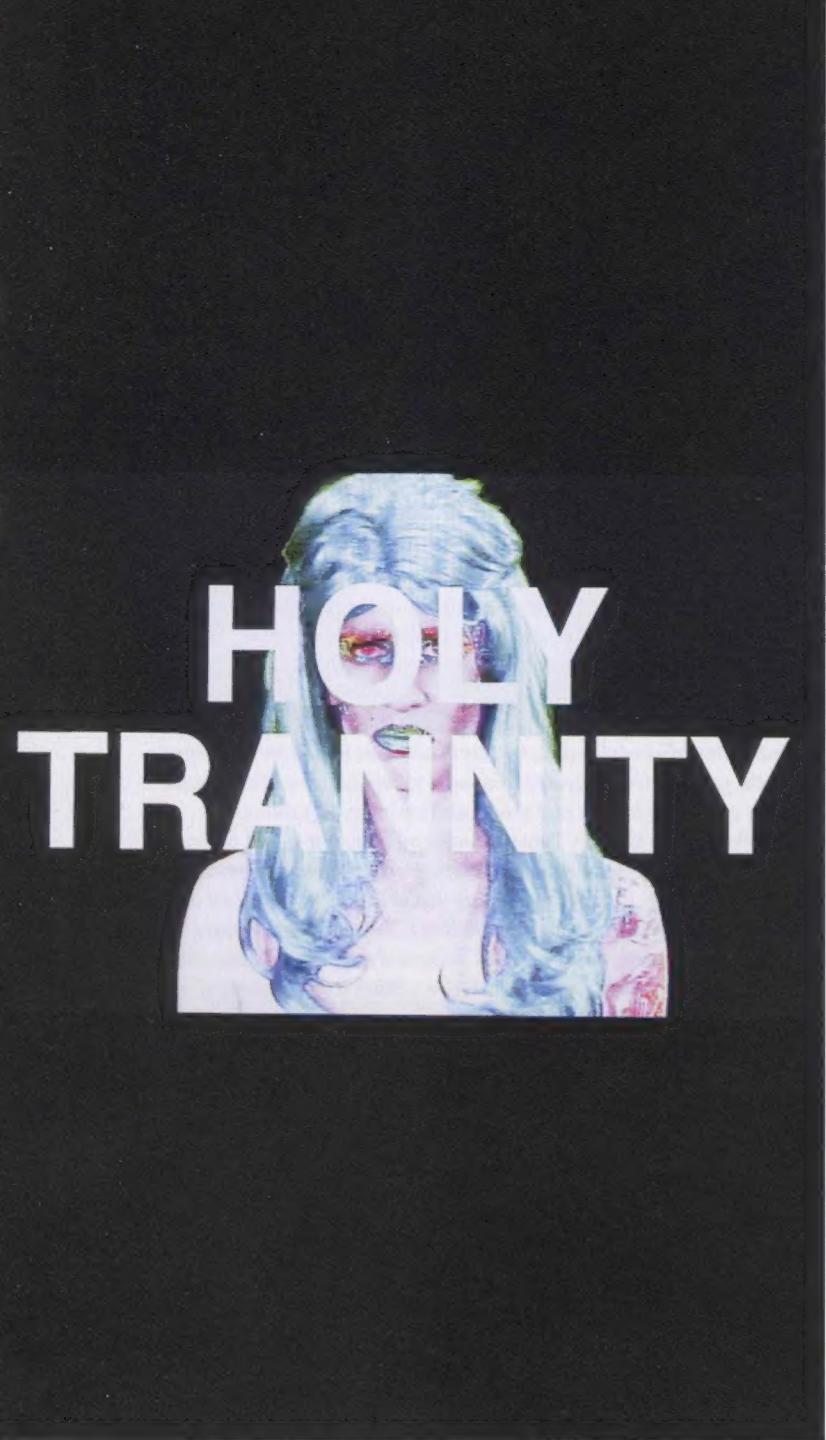
In Part 1: The Grindr, J'vlyn becomes quickly visible and begins a dialogue directed at off-screen virtual participants. Following the rubbery repetitive percussion used by the hook-up media app to announce an incoming message, J'vlyn utters phrases alluding to refusal of desire based on the invisible male participants who seek to expand their homogenous quest of sexual encounters with other men. "Masculinity is not subjective," followed with "One hundred and ten percent top," and repeating consistently "No Femmes!" the self-represented artist explores the reification of gendered dichotomy in a realm where sexuality does not ascribe to the norm.

*Continuing the video into Part 2: Laughing Ladies, a strobe-powered collage of geometric abstractions, blurred textiles, and lyrical poetry forge a hyper-consumptive experience of the senses. The artist's confessional voice finally illuminates the first part of the film, interacting with the viewer's realm of perception that combines the spoken experiences of sexuality, relationships, and the changes that have been brought unto them as a result of J'vlyn's personal trans*formations.*

*Part 3: Celebration becomes an attestation to the result of the artist's trans*formative process, accusing the viewer of perceiving the artist's body as one that exists as a celebrated object of consumption – a concept that becomes brilliantly laid bare as the spectator realizes they have invested their time in consuming the visual representations of the subject/artist/trans*person.*

The title of the work is closely tied to the medieval Christian councils of Nicea and Constantinople, where the favoured Trinitarian theory embraced an ideology that embodied multiple entities in one person. Throughout Holy Trannity, J'vlyn combines the three parts not as linear chapters, but as components of an encompassing continuum. J'vlyn explores spaces in the contemporary world that perpetuate Christian binaries of sex, gender, and sexuality by engaging with dogma that provides the very fuel for resistance from within its own self. Reflective of this ambivalence, the artist who is present in the video provides a self-representative testimonial as an object that expands cultural production to include the self actualisation of trans and femme artists – exploding with intersections that blur, reposition, and continuously reform histories and narratives. But, then again, maybe they just like how you make them feel famous?*

by Braden Scott



HOLY TRANNY

J'VLYN | BRADEN



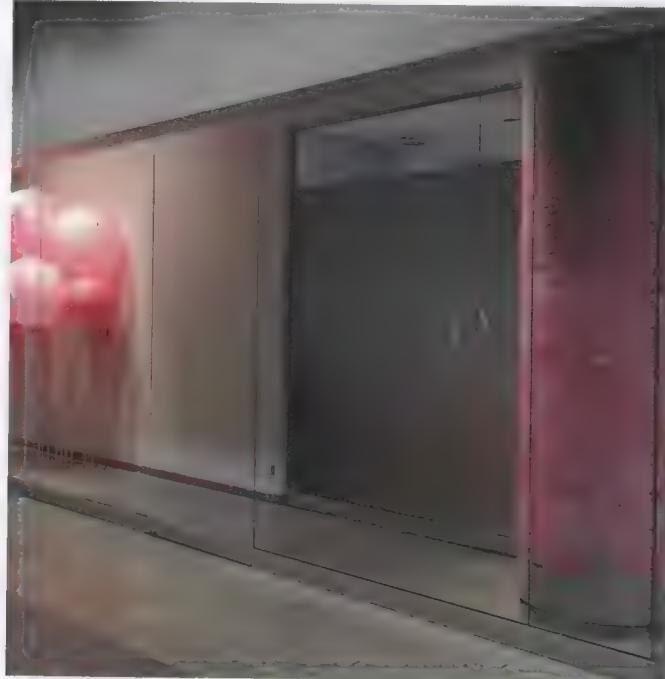


Growing up on Manitoulin island, April Martin was made deeply conscious of her surroundings. April's practice of looking up and down continues to shape her, and her work. The site specificity of Kaamos offers April an opportunity to utilize her outward looking view and to adapt within multifarious spaces.

Laura O'brien is currently completing her final year in Concordia's Art History (BFA) program. Her interests within art history include installation, conceptual art, street art, and site-specific artworks, as well as the relationship of the body to architectural spaces. O'brien was also contributor for the online component of CUJAH volume ix.

April Martin a grandi sur l'île Manitoulin, dans la baie géorgienne en Ontario. Dotée d'un sens aigu de son environnement, son habitude de regarder de haut en bas continue de la façonner, ainsi que son art. La spécificité du site de *Kaamos* offre à April la possibilité de partager sa vision tournée vers l'extérieur et d'adapter de multiples espaces.

Laura O'brien en est à sa dernière année du baccalauréat en beaux-arts avec majeure en histoire de l'art à Concordia. Ses domaines d'intérêt en histoire de l'art comprennent les installations, l'art conceptuel, les arts de la rue, les œuvres d'art in situ ainsi que l'étude de la relation entre le corps et l'espace architectural. Laura a également collaboré au volet en ligne du volume ix de la revue *CUJAH*.



Vers le 21 décembre, le Nord arctique commence à sombrer dans une nuit polaire durant laquelle le soleil ne se lève jamais au-dessus de l'horizon. Cette période d'obscurité, que les Finnois nomment « *kaamos* », peut durer de trois jours à deux semaines. Le phénomène se caractérise par une absence saisissante de soleil – parfois aussi peu que deux heures par jour – et par la présence dans le ciel de nuages vaporueux teintés de rose.

Les œuvres *Pink Cloud I* (2013) et *Pink Cloud II* (2013), créées par April Martin, ont toutes deux été conceptualisées alors que l'artiste étudiait en Finlande à l'Université de la Laponie, plus précisément à Rovaniemi, ville située approximativement à cinq kilomètres au sud du cercle polaire. *Pink Cloud I* est une photographie à grande échelle qui a été prise le jour le plus sombre de l'année à Rovaniemi. L'image capture toute la gamme de bleus et de roses incandescents si caractéristiques du ciel durant le *kaamos*. *Pink Cloud II* est une sculpture composée de différentes teintes de pâte à modeler rose, que l'artiste a façonnée en une forme abstraite sur le mur de la galerie. Faisant initialement partie d'une exposition à Rovaniemi intitulée *Calm Us*, *Pink Cloud I* et *Pink Cloud II* ont alors transformé l'espace en un environnement semi-immersif dans lequel l'observateur pouvait faire l'expérience d'une représentation visuelle du *kaamos*.

Déracinées de l'Université de la Laponie et expédiées au Canada, *Pink Cloud I* et *Pink Cloud II* sont à présent exposées ensemble sous un nouveau titre : *Kaamos*. L'œuvre *Pink Cloud I* est suspendue dans la vitrine, créant l'effet d'une fausse fenêtre par laquelle le spectateur peut faire l'expérience du *kaamos*. *Pink Cloud II*, tout en étant une interprétation visuelle du *Kaamos*, se présente aussi comme un prolongement du corps de l'artiste : une empreinte de la main de Martin est gravée dans l'œuvre même. Cette trace de la présence physique de Martin, quel que soit l'emplacement de l'œuvre ou la forme qu'elle revêt, est rendue possible par la qualité de la pâte à modeler qui lui permet d'être fragmentée sans nuire à l'intégrité de la matière.

Les thèmes de la dislocation du soi et de la quête de repères au milieu d'une culture étrangère sont au centre de la série *Kaamos* d'April Martin. Côtoyer une culture étrangère peut représenter un effort considérable de la part de celui qui cherche à se frayer un passage vers un passé collectif façonné par des événements historiques et des conditions propres à un lieu distinct. En étant confrontée au *kaamos*, Martin a partagé une expérience qui fait partie du passé collectif de la Finlande. Par ses œuvres, l'artiste transcende les barrières culturelles et nous offre un accès au *kaamos*, phénomène propre à la culture finnoise.

Dans son recueil d'essais, *La main qui pense*, l'architecte finnois Juhani Pallasmaa écrit que le simple reflet et la représentation de la réalité ambiante ne suffisent pas à la mission de l'art, que l'art ne devrait pas renforcer la misère humaine, mais bien l'atténuer.¹ Plutôt que de renforcer le sentiment de solitude et d'isolement que les Finnois associent au *kaamos*, April Martin a choisi de recueillir la qualité aérienne, fantaisiste et esthétique de ces bancs de nuages roses qui tapissent les cieux en soirée. Sa représentation de son expérience subjective du *kaamos* offre ainsi une réinterprétation positive du phénomène.

par Laura O'Brien

¹ Palasmaa, Juhani. *La main qui pense* (traduction française de *The Thinking Hand*, publié en 2009), Arles, Actes Sud, mai 2013, 151 pages.

*Around the 21st of December, the Arctic North begins to sink into a polar night during which the sun does not rise up over the horizon. Lasting anywhere from three days to two weeks, this period of darkness is known to the Finns as the *Kaamos*. The phenomenon is characterized by a dramatic lack of sunlight — sometimes as little as two hours per day — and the presence of soft, pink clouds in the sky.*

Pink Cloud I (2013) and *Pink Cloud II* (2013) by April Martin, were both conceptualized while the artist was studying abroad at the University of Lapland in Rovaniemi, Finland — a town approximately five kilometers south of the Arctic Circle. *Pink Cloud I* is a large-scale photograph that was taken on the darkest day of the year in Rovaniemi. The photograph captures the range of incandescent blues and pinks typical of the sky during the *Kaamos*. *Pink Cloud II* is a sculpture consisting of different shades of pink plasticine, molded by the artist into an abstract shape on the gallery wall. Originally part of an exhibition titled *Calm Us* in Rovaniemi, *Pink Cloud I* and *Pink Cloud II* transformed the space into a semi-immersive environment within which the observer could experience a visual representation of the *Kaamos*.

*Uprooted from the University of Lapland and brought to Canada, *Pink Cloud I* and *Pink Cloud II* are displayed together under a new title: *Kaamos*. *Pink Cloud I* hangs in the vitrine window, creating a false window through which the viewer can experience the *Kaamos*. *Pink Cloud II*, while a visual interpretation of the *Kaamos*, also acts as an extension of the artist's body: an imprint of Martin's hand is embedded within the work itself. This trace of her physical presence regardless of the work's location or what form it takes is possible since the quality of the plasticine allows for it to be fragmented without disturbing the material's integrity.*

*Dislocation of the self and situating oneself within a foreign culture are themes that are central to Martin's *Kaamos* series. Connecting to a foreign culture is a challenging endeavour that sees one searching for a gateway into a collective past that has been shaped by historical events under conditions specific to a distinct place. By living through the *Kaamos*, Martin shared an experience that is part of Finland's collective past. Through her artworks, Martin thus transcends cultural barriers and offers access to the *Kaamos*, a phenomenon specific to Finnish culture.*

*Finnish architect Juhani Pallasmaa, in his group of essays, *The Thinking Hand*, writes: "...mere reflection and representation of prevailing reality is not a sufficient mission for art. Art should not reinforce human misery, but should alleviate it."² Rather than reinforcing the feelings of loneliness and isolation associated with *Kaamos* by the Finns, Martin extracts the ethereal, whimsical, aesthetic quality of the pink clouds typical of the evening sky. Martin's representation of her subjective experience with the *Kaamos* thus presents a positive reinterpretation of the phenomenon.*

by Laura O'Brien

² Palasmaa, Juhani. *The Thinking Hand*. Sussex: Wiley & Sons LTD. (2009) p 150.



April Martin
Pink Cloud 1, 2013

Plasticine

Pink Cloud II, 2013
Balloons et fil et, balloons and net

Dimensions variables, variable dimensions

2

APRIL | LAURA



Sara Kay Maston est née en 1988, soit l'année du lapin. Elle a grandi à Toronto, puis s'est installée à Montréal où elle a obtenu son baccalauréat ès beaux-arts en arts plastiques et histoire de l'art de l'Université Concordia. Sara possède un atelier à Montréal où elle s'adonne à la peinture, aux arts d'impression et à la céramique.

Jennifer Rassi est une étudiante de 1^{er} cycle à l'Université Concordia; elle y fait une majeure en histoire de l'art. Ses domaines d'intérêt sont divers et incluent la photographie, l'architecture, la sculpture et les médias d'impression. Jennifer s'intéresse au thème de la nostalgie, qu'elle explore en décelant les liens entre le passé et le présent. Elle agit présentement à titre de directrice de la rédaction à la revue CUJAH.

Sara Kay Maston was born in 1988, corresponding with the year of the rabbit. She was raised in Toronto, and moved to Montreal to receive her BFA in Art History and Studio Art from Concordia University. Sara maintains a studio practice in Montreal working as a painter, printmaker, and ceramics artist.

Jennifer Rassi is a Concordia University undergraduate student majoring in Art History. She has a wide range of interests including photography, architecture, sculpture and print. Rassi enjoys exploring the theme of nostalgia by discovering connections between the past and the present. She is currently the Managing Editor of the Concordia Undergraduate Journal of Art History (CUJAH).

Avec le temps et l'émergence de nouvelles expériences, la pertinence des souvenirs s'estompe. Le duo de peintures à huile de Sara Kay Maston, *Flower Collage* et *Gray Flowers*, offre au spectateur le souvenir qu'a conservé l'artiste de la mort d'un animal. Ce souvenir est représenté de façon passive dans les tableaux par l'esthétique de la faune et de la flore. Ce choix de représentation fait ressortir que Maston accorde plus d'importance aux concepts et à la matière qu'à l'occurrence même de l'événement. Ainsi, les spectateurs peuvent découvrir leur propre rapport avec les œuvres.

Le spectateur plonge dans une scène mystique où abondent des fleurs sauvages sans point de convergence immédiat, ce qui permet à l'œil de se déplacer dans les tableaux. Presque sinistres à première vue, ceux-ci dégagent ensuite une joie exubérante, alors que le regard se pose sur la pureté de la nature. Un examen plus attentif de *Flower Collage* révèle cependant un corps d'animal discrètement dissimulé dans le paysage. Cette disposition stratégique se veut une réinterprétation symbolique de la propre mémoire de Maston. Les fleurs envahissent le tableau de façon chaotique, occupant chaque centimètre de l'espace sur la toile. On remarque l'insistance avec laquelle l'artiste applique ses couleurs, reflet du rapport affectif que Maston entretient avec chaque coup de pinceau.

La technique de Maston, qui manipule le support en procédant à la formation de couches, atteste la prise de conscience du passage du temps et l'idée que la nature prend le relais sur le vide laissé par la perte d'une âme. Comme l'artiste l'exprime dans *Gray Flowers*, il n'y a plus rien à faire après la mort, sauf lâcher prise et aller de l'avant pour rétablir un certain équilibre. La concentration verticale au centre de la toile d'une composition de fleurs quasi identiques disposées au-dessus d'un arrière-plan sombre, presque distant, illustre l'endroit où la mémoire est entièrement remplacée par le cycle de la vie.

Les deux tableaux dévoilent un cheminement émotionnel à l'intérieur même du processus de peinture, comme en témoigne la visibilité de chaque coup de pinceau, qui révèle une attention accrue portée à certains endroits plutôt qu'à d'autres. Maston réussit à créer un monde sans début ni fin, suggérant du coup un concept de continuité en raison de l'incapacité de l'homme de rester immobile. Le temps devient ici le sujet d'intérêt principal puisque, devant l'inéluctabilité de la mort, aucune certitude ne peut être acquise sur les événements de notre vie.

Parce que les souvenirs s'effacent, Sara Kay Maston offre au spectateur une prise de conscience intentionnelle de notre place dans le monde. Ses peintures résonnent au-delà de la toile, dans notre conscient, révélant ce vers quoi nous devons tendre avant de disparaître dans l'inconnu.

par Jennifer Rassi

As time moves forward, the relevance of memories begins to fade as new experiences emerge. Sara Kay Maston's duo of oil paintings, Flower Collage and Gray Flowers, presents the viewer with the artist's memory of witnessing the death of an animal. This memory is passively represented in these paintings through the aesthetic of fauna and flora. This choice of representation brings forth Maston's focus on concept and materials rather than the actuality of the event so that viewers might discover their own personal connection within the paintings.

The viewer is immersed into a mystical scene featuring an abundance of wild flowers with no direct focal point, which allows the eyes to wonder into the paintings. Almost eerie at first glance, these paintings seem overly joyous with the pure sight of nature. A closer examination of Flower Collage however, reveals a tactfully concealed animal body within the landscape. This strategy functions as a symbolic reinterpretation of Maston's own memory. As the flowers chaotically take over the canvas, covering every inch of space, there is a noticeable emphasis on the application of paint, which displays Maston's emotional relationship with each distinct brushstroke.

Maston's technique, to manipulate the medium through the formation of layers, asserts the passage of time postmortem as well as the idea that nature takes over the emptiness left by the loss of a soul. As the artist represents in Gray Flowers, after death, there is nothing to do but to let go and move forward, so that balance might be restored again. The painting's vertical concentration in the middle of the canvas of an arrangement of nearly identical flowers portrayed above a dark, almost distant background, is where the memory is fully replaced by the cycle of life.

Both paintings unveil an emotional journey within the painting process itself through the visibility of each brushstroke, which displays increased attention to certain areas over others. Maston has successfully created a world with neither beginning nor end, thus suggesting a continuous concept of human inability to stand still. Time becomes the primary focus here, as there is no assurance to the events of one's life given that death is unavoidable.

Maston provides the viewer with an intentional awareness of one's place in the world due to the fact that memories vanish. Her paintings resonate beyond the canvas and into our consciousness, revealing what we must strive for before we fade away into the unknown.

by Jennifer Rassi

SARA | JENNIFER



Sara Kay Maston

Gray Flowers, 2012–2013

Huile sur toile, oil on canvas

Flower Collage, 2012

Huile sur panneau, oil on board

40.6 cm x 76.2 cm, 60.96 cm x 76.2 cm



SARA | JENNIFER

3

Amanda Craig grew up in small town Ontario and moved to Montreal to complete her BFA at Concordia University. She creates works which incorporate the mediums of painting, drawing, and sculpture investigating the themes of feminine identity and the unreliability of memory. This is her second show in the FOFA gallery.

Jasmine Inglis is currently in her final year of an art history BFA at Concordia University. Introduced to a wide variety of artistic practices from an early age, Inglis has found particular interest in Canadian Aboriginal art. Having conducted extensive research on the work of contemporary Aboriginal artists, especially through the lens of identity politics and post-colonialism, Inglis hopes to further her research through graduate studies.

Amanda Craig est originaire d'une petite ville de l'Ontario; elle s'est installée à Montréal en vue d'obtenir son baccalauréat en beaux-arts de l'Université Concordia. Elle a créé des œuvres qui combinent les techniques de peinture, de dessin et de sculpture et qui explorent les thèmes de l'identité féminine et de l'inconstance de la mémoire. Il s'agit ici de sa deuxième exposition à la Galerie FOFA.

Jasmine Inglis est dans sa dernière année du baccalauréat en beaux-arts à l'Université Concordia et complète une majeure en histoire de l'art. Initier à un vaste éventail de pratiques artistiques depuis son plus jeune âge, Jasmine a développé un intérêt particulier pour l'art autochtone canadien. Elle a d'ailleurs mené des recherches approfondies sur le travail des artistes autochtones contemporains, plus particulièrement sous le prisme de la politique identitaire et du postcolonialisme. Elle espère explorer davantage son sujet de prédilection en poursuivant des études supérieures.



AMANDA | JASMINE

Déconstruction de la féminité : *Pink Paper Series* d'Amanda Craig

S'inscrivant dans un cadre féministe visant à déconstruire les idéaux traditionnels de féminité, de sexualité et de genre, la collection *Pink Paper Series* d'Amanda Craig place le spectateur devant une multiplicité d'images. La collection peut sembler plus simpliste qu'il n'y paraît à première vue, rappelant des publicités d'époque et des slogans accrocheurs. Toutefois, une interaction plus profonde avec l'œuvre permet de dégager certains thèmes récurrents.

Pink Paper Series est composée de vingt-huit dessins tracés à l'encre noire sur diverses teintes de papier d'impression roses, et disposés sur un treillis fixé au mur. Amanda Craig a puisé la matière de son sujet dans des images qu'elle a trouvées, des photographies et enseignes de films, ainsi que dans ses journaux personnels, ses écrits et ses souvenirs. En déconstruisant ces images, l'artiste réinvente une narration visuelle et insuffle à l'œuvre une nouvelle vie, un nouveau sens. De ces images et textes dénichés dans le passé s'ensuit un examen de la conception traditionnelle de la féminité, du romantisme, de la nostalgie et de notre mémoire collective. De nombreuses images représentent les personnages de la série télévisée *The Brady Bunch* et autres figures emblématiques des années soixante-dix, avec un regard plus prononcé porté sur les femmes et les jeunes filles. Bien que ces images du passé aient pu évoquer le romantisme et la nostalgie dans leur contexte original, Craig les manipule et leur confère un caractère empreint d'étrangeté. Elles incitent ainsi le spectateur à s'interroger sur leur signification originale et sur le pourquoi de leur transformation.

Dans un dessin en particulier, les mots « We Are Smart, We Have Power » sont affichés en caractères enfantins, tandis qu'un torse sans tête se tapis au-dessus en couvrant sa poitrine de ses bras. Le texte est tiré d'une lettre écrite par une jeune fille à qui l'on avait demandé d'exprimer ses sentiments par rapport aux femmes. Amanda Craig a choisi de retranscrire le texte tel que l'avait écrit à la main la jeune fille. Quant au torse sans tête, il s'agit d'une reproduction d'une femme couvrant ses seins nus dans une ancienne publicité. Représentée sous forme de torse sans tête, elle perd l'aspect sexualisé voulu à l'origine, qui la rendait désirable. Juxtaposé avec les mots puissants de la jeune fille, le torse nu devient un être épanoui, et non plus un objet sexualisé.

Dans sa déconstruction des images et des textes relevés, l'artiste réussit à dénaturer les dessins au point où ils pourraient être interprétés de multiples façons, ce qui les enveloppe de mystère. Dans un dessin notamment, deux yeux très maquillés flottent sans visage au-dessus du texte « But You're Totally The Same », suscitant simultanément des émotions comme le chagrin, la confusion, la frustration, la compassion et la curiosité.

L'appréciation des images d'Amanda Craig offre un contraste saisissant avec le papier rose très féminin sur lequel elles ont été dessinées, ce qui suggère que son intention n'est pas d'éviter les associations traditionnelles avec la féminité, mais bien de les remettre en question. L'usage que fait l'artiste d'une teinte douce, délicate et « féminine » comme toile de fond pour ses dessins énigmatiques confère à la fois une certaine puissance à la couleur rose et une part de féminité aux dessins, amenant du coup le spectateur à se questionner sur ses propres idées préconçues concernant la définition de la féminité.

par Jasmine Inglis

Deconstructing Femininity: Amanda Craig's Pink Paper Series

Based in a feminist framework of deconstructing traditional ideals of femininity, sexuality and gender, Amanda Craig's Pink Paper Series confronts the viewer with its multiplicity of images. The series can appear deceptively simplistic upon first glance, reminiscent of vintage advertisements and catch-phrase slogans, but upon deeper engagement with the work, recurring themes begin to surface.

*Pink Paper Series is a collection of twenty-eight drawings in black ink on various shades of pink printer paper arranged in a grid on the wall. Craig has taken her subject matter from found images, film stills and signage, as well as her own personal journals, writings and memories. By deconstructing these images, the artist has reinvented a visual narrative thus infusing the work with new life and meaning. These found images and texts examine elements of traditional femininity, romance, nostalgia and our collective memory. Multiple images incorporate the *Brady Bunch* and other 1970s icons, with a focus on women and young girls. While they might have been romantic and nostalgic in their original contexts, Craig manipulates these found images into something eerie. They prompt the viewer to wonder about their original meaning and how it has been altered.*

In one particular drawing, the words "We Are Smart, We Have Power," are displayed in childlike print, while a headless torso cowers above, covering her chest with her arms. The text was taken from a letter written by a young girl who was asked to express her feelings about women. Craig chose to reproduce the text in the girl's own handwriting. The headless torso was once a woman in a commercial, appearing topless while covering her breasts. By recreating only the headless torso, she has lost the originally intended sexualized aspect that made her desirable. Juxtaposing the torso with the young girl's powerful words, she becomes an empowered being, no longer a sexualized object.

In her deconstruction of found images and texts, Craig manages to distort the drawings to the point where they could have many possible interpretations, shrouding them in mystery. In one drawing, a pair of heavily made-up eyes float faceless above the text "But You're Totally The Same," simultaneously eliciting emotions such as grief, confusion, frustration, compassion, and curiosity.

The grittiness of Craig's images starkly contrasts the feminine pink paper on which they are drawn, indicating that it is not her goal to shy away from traditional associations with femininity, but to question them. The artist's use of a soft, delicate, and "feminine" colour as the backdrop for her enigmatic drawings simultaneously gives power to the colour pink and brings femininity to the drawings, prompting the viewer to question their own preconceived notions about what defines the feminine.

by Jasmine Inglis

Amanda Craig
Pink Paper Series, 2013
Encre sur papier (série de 28), encre sur papier (série de 28)
Grille, dimensions variables; grid, variable dimensions
21,59 cm x 27,94 cm chacun, each





Think

EST
SELLER



SPECIAL



We are smart, we have Power.



NOTHIN'



miss me

miss u



SHE'S LUCKY I BREATHED
HER BREATHES THE SAME



SHINE
ON ME



miss me



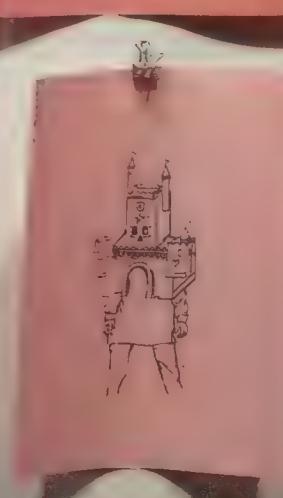
LAT MY GOD



Quietly



creamy,
rich



Michelle Lundqvist est une artiste établie à Montréal qui a récemment obtenu son baccalauréat en beaux-arts de l'Université Concordia après avoir étudié à l'École de recherche graphique en Belgique. Sa pratique repose essentiellement sur la peinture et l'installation. Lorsqu'elle ne se consacre pas à la peinture, elle s'emploie à temps complet à d'autres tâches lui permettant déponger ses dettes d'études.

Ashlee Griffiths est une étudiante en troisième année du programme de majeure en histoire de l'art, qu'elle combine avec une mineure en espagnol. Très active au sein de la communauté étudiante à Concordia, Ashlee manifeste un intérêt pour l'art royal monumental, l'architecture victorienne, l'art néerlandais ainsi que les affiches publicitaires d'époque. Elle occupe actuellement le poste de rédactrice adjointe de la revue *CUJAH*.

Michelle Lundqvist is a Montreal based artist who recently graduated with a BFA after studying at Concordia University (CA) and l'École de Recherche Graphique (BE). Their practice mainly includes painting and installation. When Lundqvist isn't painting, they are wearing scrubs working full-time chipping away at their student debt.

*Ashlee Griffiths is a third-year undergraduate student majoring in Art History with a minor in Spanish. Actively involved in student life at Concordia, Griffiths' academic interests include Royal monumental art, Victorian architecture, Dutch art, and vintage advertising posters. She is currently the Assistant Editor of *CUJAH*.*

MICHELLE | ASHLEE

5

Bien que Michelle Lundqvist soit considérée comme une artiste de l'abstrait, elle s'inspire d'éléments minimalistes pour propulser son art, ce qui l'amène à se pencher non seulement sur l'exploration de la couleur, des lignes et des formes, mais également sur l'essence de la représentation de la toile, démarche manifeste dans cette série.

Dans cette série d'autoprotraits, Lundqvist transpose sur la toile le rapport qu'elle entretient avec son œuvre. L'artiste utilise le terme « autoprotrait » parce qu'elle se situe à l'intérieur des œuvres individuelles, suggérant l'importance pour Lundqvist de se confondre avec son art plutôt que d'en être simplement l'instigatrice. Cet objectif se répercute dans la relation illustrée sur la toile; il est dépeint par de fines lignes légèrement colorées qui évoquent une conversation tranquille prenant place entre l'artiste et l'œuvre. Les sujets de ces conversations sont révélés dans le titre de chaque œuvre, permettant au spectateur d'avoir une idée de ce que représente le tableau. La retenue dont fait preuve Lundqvist dans l'application de sa peinture est le reflet du caractère privé de ces conversations livrées au regard de l'observateur.

Les effets de lumière jouent un rôle important dans cette série; le spectateur n'en est que mieux exposé aux détails subtils de l'œuvre. En observant de près les œuvres individuelles, on remarque que les multiples lignes sur la toile ressemblent à des champs magnétiques. Ces champs magnétiques sont presque invisibles en surface et sont habilement tracés, en phase avec l'intention de l'artiste d'attirer l'attention sur le détail. À certains endroits de la toile, les lignes sont mises en lumière par des couleurs vives, non seulement pour accentuer l'idée du champ magnétique, mais également pour souligner qu'il s'agit de moments où Lundqvist et son œuvre font corps.

Sur la face de la toile, Lundqvist utilise un mélange de couleurs de manière à créer un arrière-plan neutre qui confère à ses œuvres un ton doux et apaisant. Pour fusionner ses couleurs, l'artiste superpose de multiples couches de différentes couleurs. La technique picturale utilisée dans cette série est la peinture à l'huile, indication que Lundqvist aime prendre le temps nécessaire pour faire aboutir sa démarche créative. Ce temps que l'artiste a consacré à chaque tableau lui a permis de peaufiner la confection d'un ton neutre pour cette série. La tonalité des œuvres décrit le mieux le but de l'artiste, soit de s'exprimer avec subtilité, plutôt qu'avec intensité.

Les éléments formels, la composition et les couleurs dans cette série renvoient continuellement à la conversation qui a lieu entre l'artiste et son art; en outre, le spectateur en vient à connaître un peu mieux la personne qui se cache derrière l'artiste. Par la réalisation de cette série, Michelle Lundqvist ne souhaite communiquer aucun message particulier au spectateur; elle tente de nous faire comprendre le tout qu'elle forme avec son art.

par Ashlee Griffiths

Though Lundqvist is considered an abstract artist, she draws on minimalistic elements to push her art practice further, which leads her to focus not solely on exploring colour, lines, or forms but also on the essence of the canvas' depiction – this process is evident in this series.

In this self-portrait series, Lundqvist translates unto canvas the relationship between herself and her work. The term "self-portrait" is used by the artist because she situates herself within the individual works, which suggests the importance for Lundqvist to become one with her art, rather than just the creator. This aim resonates in the relationship being portrayed on canvas and it is depicted through thin, light-coloured lines that signify a quiet conversation occurring between the artist and the work of art. The topics of these conversations are revealed through the title of each work and they enable the viewer to get a sense of what is transpiring on the canvas. They are privately exhibited for the observer, and that fact is translated through the reticent way Lundqvist applies paint.

The effect of light plays an important role when it comes to this series because it exposes the viewer to the subtle details of the work. When viewing the individual pieces closely, one discerns that the multiple lines on the canvas resemble magnetic fields. These magnetic fields appear almost invisible on the surface and are skilfully applied, which resonates with the artist's aim to point attention to detail. The lines in this series are highlighted in certain areas of the canvas by bright colours not only to emphasize the notion of them being magnetic fields but also to point to the fact that those are moments where both Lundqvist and her work unite.

For the canvas' surface, Lundqvist uses a blend of colours to create a neutral background that infuses her works with a calm and quiet tone. The way in which the artist blends her colours is by applying multiple layers of different colours over each other. The medium used in this series is oil paint and that fact demonstrates that Lundqvist takes her time when it comes to the creative process. The time that the artist spent on each painting enabled her to perfect the creation of a neutral tone in this series. The tonality of the works best describes the artist's goal: not to portray her work with intensity but rather with subtlety.

The formal elements, composition, and colours in this series continuously reflect the conversation occurring between the artist and her art, moreover, it gives the viewer a sense of who the artist is personally. There is no specific message Lundqvist wishes to convey to the viewer through this series, instead she hopes to communicate a representation of her oneness with her art practice.

by Ashlee Griffiths



MICHELLE | ASHLEE

5

Michelle Lundqvist
Self-Portrait # 2 – On Balance, 2012–2013
Self-Portrait # 3 – On Movement, 2012
Self-Portrait # 4 – On Decisions, 2013
Huile sur toile, oil on canvas
122 cm x 183 cm, 122 cm x 183 cm, 183 cm x 183 cm





Composée de seize photographies, la série d'Edwin Isford, *Adonis Complex*, explore la dysmorphie musculaire, un type particulier de trouble dysmorphique du corps par lequel l'individu atteint développe une préoccupation obsessive à l'égard de son apparence musculaire.¹ Edwin Isford se penche sur l'aspect psychologique du trouble en présentant deux identités opposées – l'une, l'Adonis, et l'autre, son antithèse – engagées dans une lutte physique perpétuelle pour établir leur suprématie, bien qu'en définitive, chacune demeure liée à l'autre par le contact corporel ou par le partage du même espace photographique. Les images révèlent les deux identités masculines dans leur quête ultime d'attention et de reconnaissance, tout en dévoilant leur vulnérabilité et leur malaise relativement à leur propre corps, puisque la condition physique idéale demeure inatteignable.

Isford se lance dans une narration qui n'est pas sans rappeler la réflexion du philosophe français Michel Foucault (1926-1984), en ce sens qu'il s'engage dans des discours sur les rapports de force, la connaissance et l'histoire², parmi d'autres dialogues tels que les politiques de l'identité et du genre. Pour mettre en évidence tous ces discours, Adonis et son « autre » sont constamment juxtaposés l'un à l'autre. Cette démonstration place directement le spectateur devant l'incessante joute de pouvoir psychologique et physique qui les oppose, et offre dans la totalité leur corps à l'inspection et aux regards scrutateurs, comme si leur masculinité était soumise à un examen médical.

Dans une interprétation sémiotique du complexe d'Adonis, les indices visuels que sont les murs, les coins, les poids, les portes et les miroirs composent l'environnement des protagonistes. Ces indices renforcent également la portée conceptuelle de la série dans l'avenir, et suggèrent les éventuelles conséquences médicales que peut engendrer le trouble, telles que la dépression, l'isolement social et la dissociation mentale.³ Par ailleurs, certaines poses et gestuelles qu'affectent l'Adonis et son opposé évoquent l'imagerie religieuse chrétienne : « Unarmed », « Pieta » et « Symbiosm » sont des exemples d'un tel langage visuel. Le langage littéraire obtient également sa part de considération. En effet, le titre de la série renvoie non seulement au surnom donné au problème de santé – le complexe d'Adonis⁴ –, mais le terme Adonis fait également référence à la mythologie classique et, dans son acception la plus courante, désigne un beau jeune homme.

Du point de vue de l'esthétique, *Adonis Complex* rappelle une sensibilité de type baroque dans l'attention qui est portée à l'aspect quelque peu dramatique des formes et des poses adoptées par ses principaux sujets. S'inspirant directement de la danse contemporaine, Isford choisit d'ancrer sa démarche artistique dans l'aspect performatif de son procédé photographique plutôt que dans la prise de photos elle-même, et en incarnant à la fois l'artiste et le sujet de son œuvre. Plus complexe qu'il n'y paraît, *Adonis Complex* se révèle une œuvre d'art intrigante et polyvalente qui cherche à rejoindre ses spectateurs dans un dialogue intellectuel et esthétique.

par Karen Lee Chung

¹ « Muscle dysmorphia » (dysmorphie musculaire), dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*, le 17 septembre 2013, http://en.wikipedia.org/wiki/Muscle_dysmorphia.

² Voir, par exemple, D'Alleva, Anne. « Taking a stance toward knowledge: Foucault's history: knowledge is power », *Methods & Theories of Art History*, Londres, Lauren King Publishing, 2012, p. 132-134.

³ « Dysmorphie musculaire ».

⁴ *Ibid.*

Edwin Isford, né en 1985, a déménagé de Calgary à Montréal en 2010. Il est présentement inscrit au programme de baccalauréat en beaux-arts à l'Université Concordia, avec un parcours axé sur la photographie. Il réalise des œuvres reflétant ses idées sur le genre, la mode et l'identité. Son usage de corps dans des espaces (encadrés) est au cœur de la représentation de sa démarche artistique.

Karen Lee Chung est une étudiante de troisième année à Concordia, inscrite au baccalauréat en beaux-arts avec majeure en histoire de l'art et arts plastiques. Son intérêt pour l'art et l'histoire de l'art s'articule d'abord autour des œuvres narratives et figuratives, surtout celles qui abordent les thèmes de l'identité, de l'histoire et de la mémoire au croisement de la littérature et des arts visuels.

Born in 1985, Edwin Isford migrated from Calgary to Montreal in 2010. He is currently completing a BFA in Photography at Concordia University, and is producing work on ideas surrounding gender, fashion, and identity. Isford's use of bodies in (framed) spaces is integral to his activation of artistic agency.

Karen Lee Chung is a third-year Concordia student, majoring in Art History and Studio Art (BFA). Her primary artistic and art historical interests lie in narrative and figurative artworks, especially those that deal with questions of identity, history, and memory through the intersection of literature and the visual arts.

Composed of sixteen photographs, Edwin Isford's photo series, Adonis Complex, explores the medical condition of muscle dysmorphia, a specific type of body dysmorphic disorder in which the afflicted individual becomes obsessively preoccupied with his or her muscular appearance.⁵ Isford focuses on the psychological aspect of the disorder by portraying two opposing identities – one, the Adonis and the other, his antithesis – in a constant physical struggle with each other for dominance, though each ultimately remaining bound to one another through physical contact or through the sharing of the same photographed space. The images reveal both masculine identities ultimately vying for attention and recognition while simultaneously revealing their vulnerability and embarrassment towards their own bodies, as the ideal physical condition remains unattainable.

Isford undertakes a narrative reminiscent of French philosopher Michel Foucault (1926–1984) in that he engages in discourses of power relations, knowledge and history⁶ among other dialogues such as the politics of identity and gender. To bring all of these discourses to the fore, the Adonis and his "other" are consistently placed in juxtaposition to one another. This sort of display directly confronts the viewer with the actors' ongoing psychological and physical power play and offers their bodies up fully for inspection and scrutiny, as if their masculinity were subject to a medical examination.

In a semiotic interpretation of Adonis Complex, the visual cues of walls, corners, weights, doors and mirrors set up the environment for the protagonists. Moreover, they reinforce the conceptual weight of the series project into the future, and connote possible medical consequences of the disorder such as depression, social isolation, and dissociation.⁷ Additionally, certain poses and gestures affected by the Adonis and his opposite self bring to mind Christian religious imagery: "Unarmed," "Pieta" and "Symbiosis" are examples of such visual language. Literary language is also given great consideration: the series' title refers not only to the medical disorder's nickname – the Adonis Complex⁸ – but the term Adonis also refers to classical mythology and even more commonly denotes a handsome, young man.

Aesthetically, Adonis Complex recalls a Baroque-like sensibility in its attention to the subtle drama of forms and poses enacted by its primary subjects. Directly inspired by contemporary dance, Isford chooses to gain artistic agency through the performative aspect of his photographic process rather than in the actual picture-taking, and by being simultaneously the artist and subject of his work. Although deceptively simple, Adonis Complex is truly an intriguing and multi-faceted artwork that seeks to engage its viewers in an intellectual and aesthetic dialogue.

by Karen Lee Chung

⁵ "Muscle dysmorphia," Wikipedia: The Free Encyclopedia, accessed September 17, 2013, http://en.wikipedia.org/wiki/Muscle_dysmorphia.

⁶ See, for example, Anne D'Alleva, "Taking a stance toward knowledge: Foucault's history: knowledge is power," in Methods & Theories of Art History, (London: Lauren King Publishing, 2012), 132–134.

⁷ "Muscle dysmorphia."

⁸ *Ibid.*







6

EDWIN | KAREN

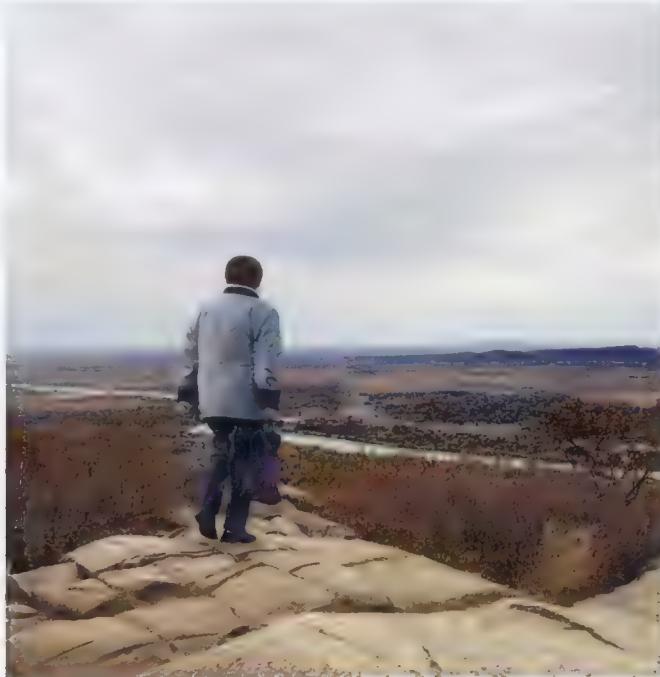
Edwin Isford
Adonis Complex (01-16), 2013
Impressions chromogéniques, chromogenic prints
48.9 cm x 59.05 cm

Yulia Grebneva was born in St.Petersburg, Russia, where she grew up. She holds degrees in Dentistry and Liberal Arts. While studying Liberal Arts she became interested in video art and photography. Yulia had exhibited her work at galleries and museums in Russia. Currently she is studying photography at Concordia University.

Greg Mattigetz is preparing to graduate with a BFA in Art History at Concordia University. His art historical research interests focus on street art and photography, particularly in the relationship between perception, memory, and space. After graduation he plans to continue his studies at the graduate level.

Yulia Grebneva est née et a grandi à Saint-Pétersbourg, en Russie. Elle est titulaire de diplômes en médecine dentaire et en études humanistes. C'est en suivant ses cours d'études humanistes qu'elle s'est intéressée aux arts vidéo et à la photographie. Yulia a déjà eu l'occasion d'exposer ses œuvres dans des galeries d'art et des musées en Russie. Elle étudie actuellement la photographie à l'Université Concordia.

Greg Mattigetz est en voie d'achever un baccalauréat en beaux-arts avec majeure en histoire de l'art à l'Université Concordia. Ses domaines d'intérêt en histoire de l'art sont l'art de la rue et la photographie, plus particulièrement dans l'optique de la relation entre perception, mémoire et espace. Il compte poursuivre ses études aux cycles supérieurs.



Survivors est une série photographique qui recense des expériences de solitude et d'indifférence, et qui montre la ténacité ainsi que la persévérance dont doivent faire preuve les femmes âgées habitant les milieux urbains. Cette œuvre juxtapose l'urbanité avec la nature en disposer des photos de femmes dans la ville contre des arrière-plans de vastes espaces extérieurs. Les espaces urbains sont caractérisés par des milieux densément peuplés qui favorisent la communication et l'interaction sociale. Toutefois, les femmes photographiées ici sont tenues à l'écart de ces structures sociales et perçoivent donc autrement leur environnement.

L'observation par Yulia Grebneva de femmes âgées seules et oubliées dans le contexte de la ville a été la source d'inspiration pour cette série. En retirant les personnages du panorama urbain et en les plaçant au milieu de paysages hostiles, l'artiste cherche à attirer l'attention sur la façon dont ces femmes s'accordent au quotidien au rythme trépidant de la vaste sphère urbaine. Dans deux photographies et deux diptyques, les personnages sont placés au milieu d'immenses paysages pendant les grands froids. Ces femmes ont besoin de vêtements d'hiver pour se protéger des éléments, et on devine leur vulnérabilité et leur fragilité en étant ainsi exposées. De multiples personnages apparaissent dans une seule photographie, mais sans interagir les uns avec les autres ou même avec le spectateur. Ils semblent plutôt absorbés par leurs propres pensées. Eaux tumultueuses, falaises et grandes distances séparant les personnages de leur destination, tous ces éléments du paysage participent à l'impression de danger. Dans le chaos et l'agitation de la ville, les personnes âgées doivent éviter les écueils de ces terrains périlleux; malgré l'indifférence et la désinvolture affichées à leur égard, elles continuent de vaquer à leurs tâches quotidiennes.

Ces photographies rappellent le romantisme allemand, en particulier les œuvres de Caspar David Friedrich, reconnu pour ses paysages sublimes, ses personnages contemplatifs illustrés de dos – ou *Rückenfigur* – et l'impression générale de solitude qui émane de ses œuvres. Yulia Grebneva utilise ce genre d'éléments dans *Survivors*, quoique les composantes esthétiques diffèrent. Outre le fait qu'il s'agit bien évidemment ici de photographies, la palette des couleurs est douce, mais plus pâle que celle de Friedrich, et les personnages sont en mouvement plutôt que statiques.

Dans les première et dernière photographies, où les personnages absents n'ont laissé que leurs traces de pas, l'impression de solitude est accentuée. Ceci, combiné avec la présentation des personnages comme figures isolées plutôt qu'en interaction les uns avec les autres, en plus de leur échelle réduite en proportion du paysage, contribue au sentiment de solitude. Les photographies illustrent bien l'expérience de l'environnement urbain pour ces femmes : dangereux, propice à l'isolement, et difficile à naviguer sur le plan social. Malgré tout, elles poursuivent leur chemin, et survivent.

Cette série trouvera un écho auprès de quiconque éprouve un sentiment d'aliénation malgré le fait d'être entouré, comme cela peut être le cas en milieu urbain. Le recours à la photographie comme support permet une représentation fidèle qui évoque la réalité affligeant les aînés en général, et non seulement les femmes qui font l'objet de cette œuvre. La série veut reconnaître les difficultés avec lesquelles doivent composer les personnes âgées, soulignant simultanément leur vulnérabilité et leur résistance dans un effort afin de rétablir des liens perdus.

par Greg Mattigetz

Survivors is a photographic series that reflects experiences of both the solitude and disregard, as well as the steadfastness and persistence of elderly women living in urban environments. This work juxtaposes urbanity with nature by displacing photographs of women taken in the city onto backgrounds of vast outdoor environments. Densely populated areas that allow for communication and social interaction characterize urban spaces, the women pictured here, however, are distanced from those social structures and thus perceive their environment differently.

This series is based on Grebneva's observation that these elderly women are lonely and forgotten within the context of the city. By removing the figures from the cityscape and placing them into harsh landscapes, the artist calls attention to how these women experience everyday city life by trying to keep up with the fast-paced and sprawling nature of the urban sphere. In two photographs and two diptychs, these figures are placed within immense landscapes during the colder months. The women require winter attire to protect themselves from exposure to the elements, alluding to feelings of vulnerability and fragility. Multiple figures are included in a single photograph but they do not interact with one another or with the viewer. Instead, they seem preoccupied with their own thoughts. With rushing water, cliffs, and great distances separating the figures from their destinations, the landscapes convey a sense of danger. Navigating these difficult terrains reflects their experiences as senior citizens in the frantic chaos of the city – disregarded and insignificant, yet still carrying on and completing their daily tasks.

These photographs are reminiscent of German Romanticism, in particular the work of Caspar David Friedrich. Friedrich is known for sublime landscapes, the contemplating figure depicted from behind – or Rückenfigur, and the overall sense of loneliness experienced through his work. Grebneva utilizes such elements in *Survivors* but the aesthetic components differ. Besides the obvious fact that these are photographs, the colour palette is muted, but lighter than Friedrich's, and the figures are in motion rather than static.

The first and final photographs, whereby the figures are not present except for the trace of footsteps, punctuate the sense of loneliness. This, in combination with the display of figures as isolated rather than interacting with each other, as well as their scale compared to the landscape, contributes to the feeling of solitude. These photographs are portraits of how these women experience the urban environment: dangerous, isolating, and difficult to socially navigate. Despite this, these women carry on, surviving.

This series resonates with those familiar with sentiments of alienation despite being surrounded by others, as experienced in an urban environment. The use of photographs implies realism and the reality that seniors in general face, not just these women. The series acknowledges the hardships of senior citizens, simultaneously evoking the vulnerability and persistence of these figures in an attempt to re-establish lost connections.

by Greg Mattigetz

YULIA | GREG





Yulia Grebneva
Survivors
Impressions jet d'encre, inkjet prints
76 cm x 94 cm chacun, each

YULIA | GREG

Steffie Bélanger builds sculptural installations that evoke the potential for movement or its effects. In 2013, she received her Bachelor of Fine Arts with a major in sculpture, and received the Yves Gaucher prize. In 2011 she received the OBORO, New Media Creation Grant for Young Artists, in collaboration with Josée Brouillard.

Currently completing her BFA in the joint Art History and Film Studies major, Ashley Ornawka is an Associate Editor and Feature Writer for the Concordia Undergraduate Journal of Art History (CUJAH). With a passion for photography and performing arts, she delights in reviewing cultural events on her bilingual blog, Life Imitates Art.

Steffie Bélanger construit des installations sculpturales généralement manipulables en jouant avec l'anticipation du mouvement. Bachelière en beaux-arts de l'Université Concordia en 2013 avec majeure en sculpture, elle est lauréate du prix Yves Gaucher. À l'été 2011, elle reçoit, en collaboration avec Josée Brouillard, la Bourse de création en nouveaux médias pour jeunes artistes d'OBORO.

Ashley Ornawka est en voie de terminer son baccalauréat en beaux-arts avec majeure conjointe en histoire de l'art et études cinématographiques. Elle cumule également les fonctions de rédactrice adjointe et de chroniqueuse à la revue CUJAH. Cultivant une passion pour la photographie et les arts de la scène, elle prend grand plaisir à passer en revue les événements culturels sur son blogue bilingue, *Life Imitates Art*.



Œuvre suspendue dans le temps, *Diane's Garden*, par Steffie Bélanger, en dit long au spectateur. Faite de bois et de métal, cette sculpture est composée de multiples poutres disposées à la verticale selon différents angles, qui font toutes face à un porte-voix démesurément grand faisant huit pieds de hauteur.

Aux dires de l'artiste, cette œuvre d'art minimalist peut être interprétée comme étant, entre autres, la voix d'une mère guidant ses enfants ou encore un discours politique orientant les actions du public. D'une façon ou d'une autre, l'espace qui se trouve entre l'orateur et la « foule » parle pour lui-même. Les pieds métalliques fins qui soutiennent le porte-voix en bois semblent quelque peu instables, suggérant la délicatesse et permettant à cet élément de s'afficher comme une figure maternelle. La seule dimension du porte-voix suggère également l'omniprésence d'une voix politique au cœur de la ville, et symbolise tout le poids qu'elle porte. Or, les idées des gens évoluent sous l'influence incessante de la société, et l'esprit d'un enfant se développe sous l'effet de la voix aimante d'une mère, à l'instar des plantes et des fleurs qui poussent dans un jardin.

Le spectateur est encouragé à déambuler et à créer son propre tracé au milieu de l'espace vide entourant la sculpture, favorisant ainsi un sentiment d'oisiveté entre deux moments distincts. Bien que l'on ne puisse voir le son qui émane du porte-voix, on peut anticiper et visualiser l'expérience du son en contemplant l'espace négatif de la sculpture ainsi que les poutres, en se penchant vers l'arrière comme si quelque chose de tangible se déplaçait dans l'espace et heurtait les poutres en modifiant leur posture. Si le spectateur se tient directement derrière le porte-voix, ses yeux se poseront parfaitement au niveau du cadre par lequel le son devrait théoriquement voyager, ce qui lui permet du même coup de diriger son regard vers le groupe de colonnes. Autrement dit, semblable à un porte-voix ordinaire, celui-ci donne au spectateur l'impression qu'il peut vociférer ses pensées par l'ouverture, lesquelles sont ensuite « entendues » et reçues par les membres du public comme s'ils étaient eux-mêmes conférenciers.

Comme artiste, Steffie Bélanger aime travailler avec des matériaux qui sont facilement identifiables, tels le bois, le métal, les cordes et les pulies. Elle considère la sculpture comme une technique artistique empreinte de poésie, ce qui permet à l'artiste de modeler et de transformer les matières brutes en installations immersives tridimensionnelles. Sa capacité à faire allusion à l'immatériel au moyen d'une métaphore visuelle rend la démarche d'autant plus magique.

En proposant cette œuvre à la fois statique et mouvante qui mobilise le spectateur à titre de participant, Bélanger apporte une présence saisissante à sa sculpture et lui permet de communiquer éloquemment avec le spectateur en projetant quelque chose qui n'est ni vu ni entendu, mais profondément ressenti et implicitement compris.

par Ashley Ornawka

An instant suspended in time, Diane's Garden by Steffie Bélanger speaks great volumes to the participatory viewer. Made of wood and metal, the sculpture consists of multiple beams, vertically arranged using different angles, all facing a shockingly large eight-foot high loudspeaker.

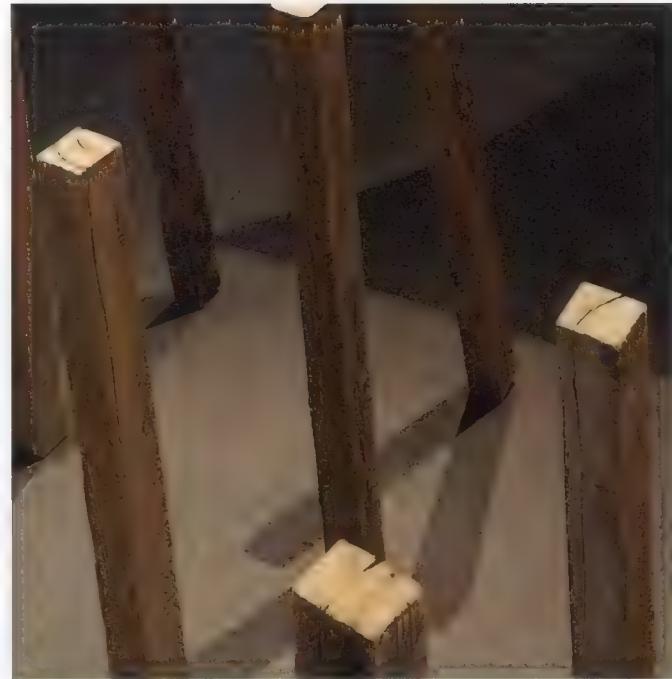
According to the artist's intention, this minimalist artwork can be interpreted as a mother's voice guiding her children or as a political discourse affecting the public's actions among other possible interpretations. Either way, the space between the orator and the "crowd" speaks for itself. The narrow metallic legs supporting the wooden megaphone look slightly unstable, suggesting delicateness, allowing this element to come across as a maternal figure. The sheer size of the speaker suggests the omnipresence of a political voice within a city's sphere, thus symbolizing the weight it carries. Furthermore, people's thoughts evolve under society's tireless influence and children's minds' bloom from a mother's loving voice, just as plants and flowers grow in a garden.

The viewer is encouraged to walk through and create their own path within the empty space surrounding the sculpture, hence facilitating a sense of lingering between two distinct moments. Even though one cannot see noise emanating from the loudspeaker, one can anticipate and picture the experience of sound by gazing at the negative space of the sculpture and at the beams, leaning backwards as if something tangible were travelling through space, making an impact, and affecting their posture. If the viewer stands directly behind the loudspeaker, their eyes will land perfectly at the level of the open square, through which the sound theoretically travels, allowing them to gaze out at the group of pillars. In other words, similarly to a regular megaphone, it thus gives the impression that the observer can vociferate their thoughts through the opening, which is then "heard" and received by the crowd, as if they were, themselves, the lecturer.

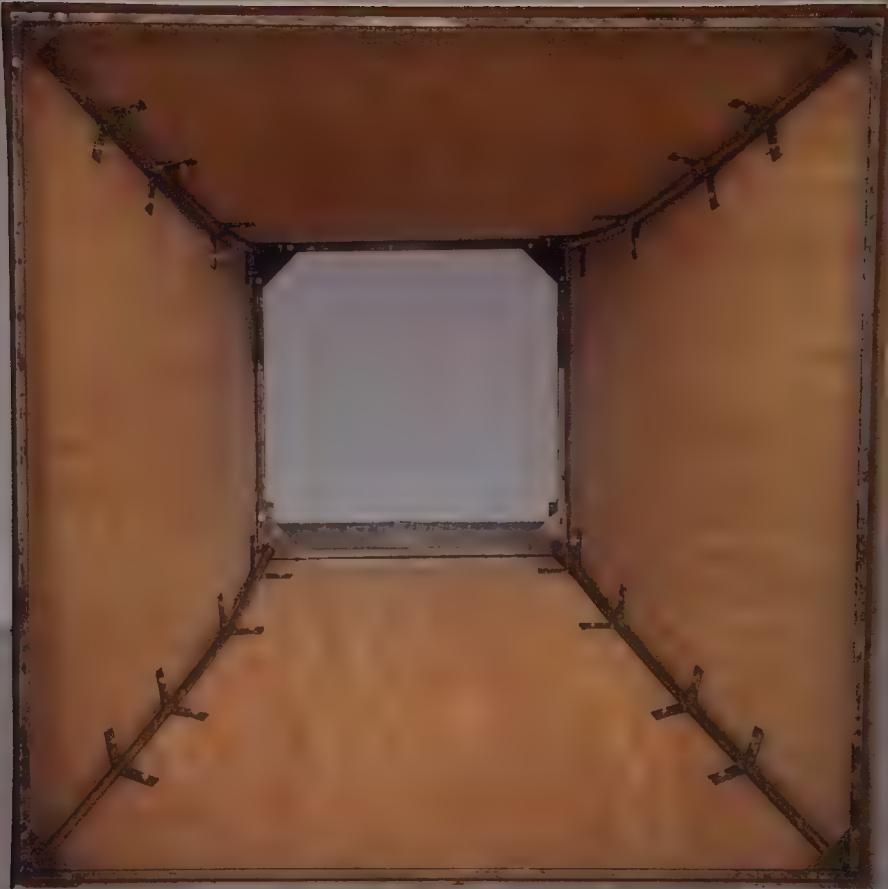
As an artist, Bélanger enjoys working with materials that are easily recognizable, such as wood, metal, cords and pulleys. For her, sculpture is a poetic medium, which allows the artist to physically mould and shape raw materials into three-dimensional immersive installations. Her ability to hint at the immaterial through visual metaphor makes it all the more magical.

A static yet moving work that empowers the viewer as participant, Bélanger brings astounding presence to her sculpture, allowing her work to eloquently communicate with the viewer by showing something that is neither seen nor heard, but rather meaningfully felt and implicitly understood.

by Ashley Ornawka



Steffie Bélanger
Diane's Garden, 2012
Bois et acier, wood and steal
Haut-Parleur, speaker; 244 cm x 137 cm x 152.4 cm
Poutres, beams; 76 cm x 12.7 cm x 12.7 cm





Eli Kerr s'intéresse principalement à la matérialité et aux polémiques dans le domaine du design. La série de tirages chromogéniques qu'il a préparés pour cette exposition tente de déstabiliser la place de l'image en redéfinissant son histoire matérielle comme matière de source visuelle et conceptuelle, devenant à la fois sujet et objet de l'œuvre.

Jera MacPherson a passé son adolescence à Regina, de sorte qu'elle a été exposée à des œuvres marquantes comme les murales de Bob Boyer, les statues publiques de Joe Fafard ainsi que les tableaux des Regina Five. Inscrite au baccalauréat en beaux-arts avec majeure en histoire de l'art et arts plastiques, Jera a grandement élargi ses champs d'intérêt, ce qui l'a amenée à s'investir comme rédactrice en chef de la revue *Concordia Undergraduate Journal of Art History* (CUJAH).

Eli Kerr's work is primarily concerned with materiality and polemics in the field of design. His series of chromogenic prints for this exhibition attempt to destabilize the position of the image by reestablishing its material history as both visual and conceptual source material, consequently becoming the subject, and object, of the work.

Jera MacPherson's adolescence, spent in Regina, initiated a familiarity with landmark artworks such as Bob Boyer's murals, Joe Fafard's public statues, and the Regina Five's paintings. Throughout MacPherson's Art History and Studio Arts BFA her interests have expanded and led her towards a position as Executive Editor for the Concordia Undergraduate Journal of Art History (CUJAH).

ELI | JERA

L'œuvre *Four Frames with their Sandpaper* d'Eli Kerr, composée de quatre épreuves chromogéniques de papier de verre usé, aborde les notions conceptuelles de la dématérialisation de l'objet d'art. La détérioration apparente des objets photographiés est en fait attribuable au processus de fabrication de leurs cadres en bouleau respectifs. La photographie et son support présentent une collaboration entre l'œuvre, les outils utilisés pour la créer, le support structurel et l'enregistrement qui en a été fait. Ce réseau de conception interréflexif renvoie à l'œuvre *Box With The Sound Of Its Own Making* de Robert Morris (1961), dans laquelle les sons de travaux de construction sont enregistrés et présentés à côté d'une boîte fabriquée à la main comme prolongement de l'empreinte et de la structure physique mini-malistes de la main-d'œuvre.

L'art conceptuel a radicalisé la conception globale de l'art. L'auteur de *Four Frames with their Sandpaper* rappelle au spectateur l'état de crise d'un objet d'art confus. À l'instar des inévitables sous-produits d'une réaction chimique, les photographies du papier de verre usé attestent l'action déplacée dans le cadre élargi de l'objet d'art. Dans la mesure où la main de l'artiste, son labeur et son temps impliquent une action à l'extérieur de ce cadre, le savoir-faire de l'artisan devient partie intégrante de l'existence de l'œuvre même. Cela ne se produit pas dans le sens traditionnel voulant qu'une œuvre d'art soit admirée pour sa « maîtrise artisanale », mais plutôt dans le sens phénoménologique, à savoir que l'œuvre n'existe pas seulement grâce au seul fait de créer, mais aussi parce qu'elle y est implicitement liée.

Il demeure qu'une perception romantique de l'artiste travaillant avec ses mains subsiste, laquelle contraste avec le principe de l'œuvre d'art conceptuelle. Le concept d'Eli Kerr dans ces pièces est répété dans le cadre d'un corpus plus large de travaux et, de manière typiquement conceptuelle, pourrait se réduire à quelques instructions à exécuter, ou même à ritualiser. Rappelant les œuvres Fluxus de feuilles pliées à déplier et à replier, l'intérêt s'attarde à un rituel invisible mis en évidence par un objet transformé. La répétition et la redondance du travail sont reconnues à travers la manipulation sans prétention du papier de verre; la texture et la couleur varient d'un papier à l'autre, ce qui modifie subtilement l'uniformité du motif.

Aucune des pièces n'est semblable à l'autre. Les papiers de verre portent les marques de leur manipulation tandis que les cadres, bien qu'ils soient faits à partir d'un même amalgame de bouleau, de clous et de colle, retiennent le traitement personnel de leur ponceur respectif. En outre, la photographie est utilisée pour consigner l'état de chaque papier de verre après l'achèvement du travail de fabrication des cadres. Ce faisant, l'image elle-même se retrouve à l'étape précédant la réalisation du travail et le processus d'éloignement fournit un objet d'exposition à encadrer. Toutefois, plus encore qu'un objet d'artisanat, la matière servant à fabriquer le cadre devient le sujet de l'œuvre alors que le regard est dirigé vers l'extérieur.

Le cadre sert normalement à assurer la finition d'une œuvre et à y ajouter un certain raffinement sans détourner l'attention de l'œuvre d'art même. Certes, l'esthétique de *Four Frames with their Sandpaper*, simple et épurée, dirige le regard vers l'extérieur, comme le font la peau et les os d'ailleurs. La hiérarchie des éléments artistiques s'en trouve perturbée et possiblement recomposée alors qu'elle reflète une condition postmoderne. À la fois distincte et homogène, artisanale et design, esthétique et fonctionnelle, l'œuvre d'Eli Kerr offre une hybridité conceptuelle déparée.

par Jera MacPherson

The work Four Frames with their Sandpaper by Eli Kerr grapples with conceptual notions of the dematerialization of the art object. Composed of four chromogenic prints of worn sandpaper, the objects photographed were in fact worn down from the actual process of making their respective birch wood frames. In this way, the photograph and its support present a collaboration between the work, the tools used to create it, the structural support, and the record taken. This inter-reflective network of design hearkens back to Robert Morris' Box With The Sound Of Its Own Making from 1961 in which the sounds of construction are recorded and presented alongside a handcrafted box as an extension of minimalist physical structure and footprint of labour.

Conceptual art radicalized the global conception of art. The proponents of Four Frames with their Sandpaper remind the viewer of the cognition of a confused art object. Like the unavoidable by-products of a chemical reaction, the photographs of used sandpaper attest to the displaced action of an extended scope of the art object. Insomuch as the artist's hand, labour, and time implicate an action outside of the frame; craftsmanship becomes integral to the existence of the work itself. This does not happen in the traditional sense that a work of art would be admired for its "fine craftsmanship," but in the phenomenological sense that the work not only exists because of, but is also collapsed within, the act of making.

Therein lies a romanticized notion of the artist as one labouring with his hands contrasted with the idea-based principle of a conceptual artwork. Kerr's concept in these pieces has been repeated as a part of a larger body of work and in true conceptual fashion could be reduced to a string of instructions to be performed, even ritualized. Reminiscent of Fluxus works of folded and unfolded paper; interest lingers in unseen ritual evidenced by a transformed object. The repetition and redundancies of work are acknowledged in the unassuming manipulation of the sandpaper differentiated through the papers' varying grits and colours, which subtly alter the uniformity of design.

No one piece is alike. The sandpapers bare the marks of their handling while the frames, though made of the same birch, nails, and glue, retain the potentially overlooked treatment of their prescribed sanders. Additionally, photography is used to document the state of each sandpaper after the act of creating their frame is done. In so doing, the image itself becomes one step removed from the act of labour and this process of removal supplies an object of display to be framed. However, more than an object of craft, the support material of the frame becomes the subject of the art as attention is directed outward.

Commonly the frame is there to finish a work and lend sophistication without distracting from the work of art itself. Granted a simple and streamlined aesthetic, Four Frames with their Sandpaper shifts the attention outwards: the difference between bone and skin. The hierarchy of artistic element is disturbed, possibly repositioned, and reflective of a postmodern condition. Both individual and uniform, craft and design, aesthetic and functional; Kerr's work provides in-ornate conceptual hybridity.

by Jera MacPherson

ELI | JERA

9

Eli Kerr
Four Frames with their Sandpaper, 2013
Impressions chromogéniques, c-prints
Papier sablé, sandpaper; 160, 120, 600, 200
50,8 cm x 60,6 cm chacun, each



« ...si nous ne reculons pas devant le fait (car c'est bien là un fait) qu'il n'y a aucun bras auquel nous raccrocher et que nous marchons seules et que nous sommes en relation avec le monde de la réalité et non seulement avec le monde des hommes et des femmes... » Virginia Woolf, *Une chambre à soi*¹

L'essai pamphlétaire de Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, traite des barrières sociales, économiques et politiques qui ont freiné les élan créatifs des femmes.² L'argument de Woolf concernant les lieux sexués qui privilient les identités masculines normatives avant toutes autres et les interventions nécessaires qui s'en sont suivies ont permis à des groupes marginalisés de récupérer des espaces normatifs.³ L'œuvre *Home 1963–2013* (2013) de Megan Moore incarne de façon visuelle l'argument de Woolf en produisant une intervention performative qui consiste à découper l'espace d'un lieu de domesticité dans le cadre d'un forum public.

Moore a méticuleusement archivé la demeure de sa grand-mère en photographiant chaque centimètre carré de chacune des pièces dans leurs moindres détails. Parmi ces détails, notons le papier peint à motifs floraux, des objets décoratifs ainsi que les particularités architecturales qui définissent les paramètres physiques de chaque espace. Ces photographies détaillées ont permis la déconstruction et la reconfiguration, à l'échelle, de l'espace physique, donnant lieu à une œuvre de performativité numérique. Sous l'œil du spectateur, chacune des pièces qui composent *Home 1963–2013* offre une prise de contact intime avec cet espace physique.

La performativité est une composante essentielle de *Home 1963–2013*, car elle sert d'invitation tendue au spectateur pour participer activement à la création de l'œuvre. Plutôt que de s'en tenir à l'observation d'images fixes, le spectateur entre en relation avec l'espace de vie, embrassant du regard d'infimes détails qui nous échappent souvent. *Home 1963–2013* encourage le spectateur à saisir l'ambiance de chaque pièce comme s'il parcourait lui-même les lieux. Les moments de l'espace de vie relevés ne sont pas des exemples farfelus, ils représentent au contraire la mouvance du quotidien telle que le vent qui fait onduler un rideau, une porte d'armoire qu'on ouvre, ou encore la flamme vacillante d'une bougie aperçue par la fenêtre. Ces représentations de la réalité quotidienne à l'intérieur d'un espace défini permettent au spectateur d'associer l'œuvre à son propre chez soi.

Home 1963–2013 remet en question la dichotomie normative entre l'espace privé et l'espace public en aménageant un espace domestique, traditionnellement dévolu à la gent féminine, dans une institution qui s'est montrée plutôt indifférente à l'égard de la domesticité. L'usage que fait Moore de la demeure de sa grand-mère comme fondement de cette œuvre performative permet une critique plus large des individus marginalisés par les institutions culturelles. L'espace de la galerie est réinventé de sorte qu'il se présente de façon complètement différente de sa norme traditionnelle. La fonctionnalité des espaces de vie ne vise pas qu'à assurer la part nécessaire d'intimité ou le bon déroulement des activités quotidiennes, mais touche également un aspect encore plus profond et intime de notre être, qui voit l'individu faire sienne la pièce qu'il occupe.

par Kris Millar

¹ Woolf, Virginia. *Une chambre à soi* (traduction de *A Room of One's Own*, publié en 1929), Paris, 10/18, mai 2001.

² La mise en relief de ce passage vise à résumer l'argument original de Woolf. En s'inscrivant dans ce discours, l'œuvre de Megan Moore, *Home*, se veut toutefois une nouvelle interprétation de l'argument, transposée dans un contexte contemporain.

³ Woolf, Virginia. *Une chambre à soi* (traduction de *A Room of One's Own*, publié en 1929), Paris, Éditions 10/18, mai 2001.

"If we face the fact, for it is a fact, that there is no arm to cling to, but that we go alone and that our relation is to the world of reality and not only to the world of men and women..." *Virginia Woolf, A Room of One's Own*⁴

Virginia Woolf's germinal essay, A Room of One's Own, discusses the social, economic, and political barriers that have limited women's creative practices.⁵ Woolf's argument concerning gendered spaces privileging normative masculine identities above all others, has resulted in necessary interventions in order for marginalized groups to reclaim normative spaces.⁶ Megan Moore's Home 1963–2013 (2013) visually embodies Woolf's argument by enacting a performative intervention of carving out space using a site of domesticity within a public forum.

Moore meticulously archived her grandmother's home by photographing every square inch of each room, documenting every minute detail. Some of these details include: flowered wallpaper, decorative mementos, and key architectural features that establish the physical parameters of each space. These detailed photographs allow for the physical space to be deconstructed and reconfigured, to scale, as a digital performance piece. When viewed, each room that comprises Home 1963–2013 allows for an intimate engagement with that physical space.

Performativity is an essential component of Home 1963–2013 because it serves as an invitation for the viewer to actively participate in the work's creation. Instead of looking at stagnant images, the viewer is engaging with the space, surveying the tiniest details that are often overlooked. Home 1963–2013 encourages the viewer to feel the aura of each room as if they were walking through the space itself. These moments are not exaggerated instances that one would never see in daily life, rather they are small gestures such as wind billowing through a curtain, a cupboard door swinging open, or the flickering of light seen through a window. These motions of reality, enacting realistic moments within the space, allow the viewer to associate this piece with their own home.

Home 1963–2013 challenges the normative dichotomy between private and public spaces by interjecting a domestic space, traditionally understood as a feminine space within an institution that has been dismissive of the domestic. Moore's use of her grandmother's home as the foundation for this performative piece allows for a broader critique of individuals marginalized by art institutions. It re-imagines the gallery space to function in an entirely different fashion from its traditional norm. Spaces are not just functional in the allotment of privacy or for enacting one's everyday activities, but speak to a deeper and more intimate core, that the rooms one occupies become a part of the individuals that inhabit them.

by Kris Millar

⁴ Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. Oxford: Oxford University Press, 1929, 116–117.

⁵ Highlighting a gendered argument is meant to summarize Woolf's original argument. The goal of this piece is to reinterpret this argument in a contemporary context and how Megan Moore's Home demonstrates this discourse.

⁶ Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. Oxford: Oxford University Press, 1929, 100–110.



Megan Moore

Home, 1963–2013, 2013

Projection video installation

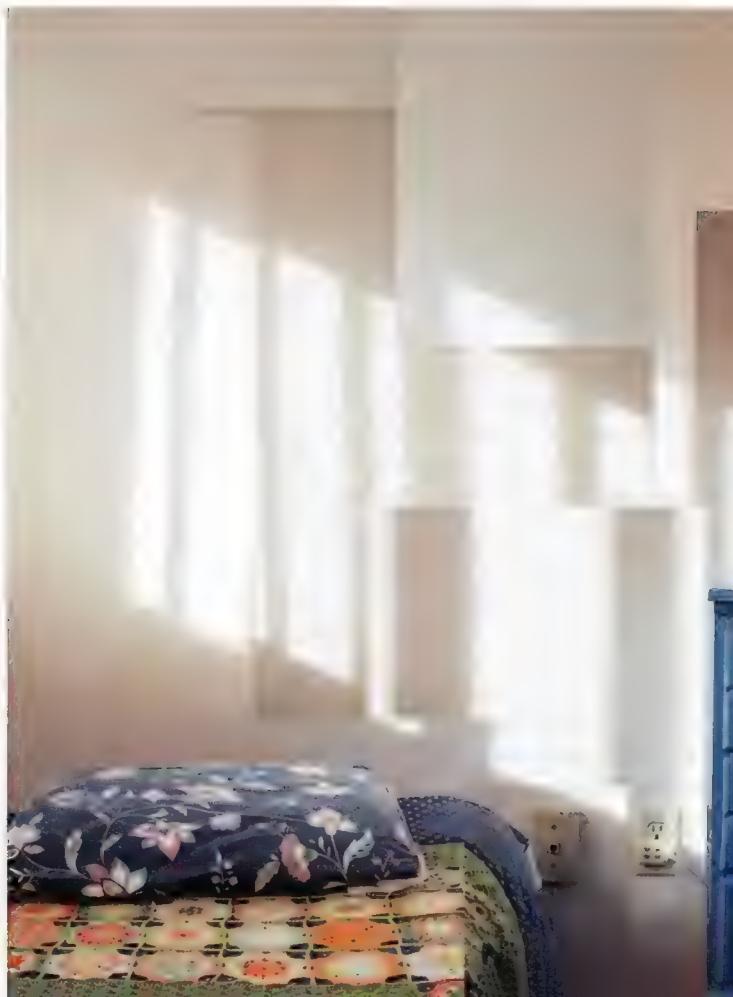
Video projection installation

Dimensions variables, variable dimensions



MEGAN | KRIS

10



Tiffany April, artiste originaire d'Ottawa, est dans sa dernière année du programme d'arts plastiques à l'Université Concordia. Peintes à l'huile, ses œuvres se basent sur le collage et la photographie. S'inspirant du surréalisme, elle est fascinée par la fragmentation, l'émotion des couleurs et le rapport entre elles, l'onirisme et le symbolisme.

Leyla Goka centre ses recherches sur l'art public et sa capacité à susciter des opinions politisées chez l'individu, contribuant de ce fait à créer un tissu social plus densément localisé. Dans le prolongement de son intérêt pour la collectivité et l'art, Leyla a récemment exploré d'autres sujets, notamment l'effet de l'habillement et de la parure sur le soi contemporain.

Tiffany April is an artist from Ottawa; currently in her final year of Studio Arts at Concordia University. Painting in oil, her pieces are based on collage and photography. Inspired by Surrealism she is fascinated by fragmentation, colour emotion and relationships, dreams, and symbolism.

Leyla Goka's research interests are focused on public art and its ability to evoke politicized opinions for the individual, forming a more intensely localized social fabric. As an extension of Goka's interest in collectivity and art, recent research questions include the effect of dress and self-adornment on the contemporary self.

Malgré l'usage que fait Tiffany April de la couleur dans son tableau *François* (2012) pour remplir son objectif conceptuel consistant à favoriser l'émotion plutôt que la stricte représentation, elle s'en remet à la simple présence, et non à l'exubérance, pour provoquer une réaction sensorielle chez le spectateur. Le choix qu'a fait April d'étaler uniformément la peinture et non pas de la poser en couches épaisses atteste son refus d'accorder un ordre hiérarchique aux couleurs du tableau. Au contraire, elles ont été soigneusement sélectionnées en vue d'assortir l'initiation psychologique du spectateur, alors qu'il entre dans l'orbite du sujet, à ses propres idées concernant l'association des couleurs. Par exemple, le rouge cernant l'endroit du visage en train d'être rasé sera vraisemblablement associé à une sensation d'intensité, le jaune, à la neutralité, et l'orange sur la main, à la pression exercée par celle-ci.

Déscrit par April comme une œuvre novatrice, *François* démontre la propension de l'artiste à utiliser la couleur comme décodeur ultime des émotions et, par extension, du sensoriel. Malgré le réalisme ironique qui se dégage de l'œuvre par sa représentation des émotions au moyen de la couleur, cette pièce vise à communiquer avec le spectateur sur le plan émotif plutôt que représentatif. Le rationalisme inhérent aux intentions d'April – soit que le spectateur fondera ses impressions sur des associations traditionnelles de couleurs –, jumelé à sa décision de dépeindre simultanément une réalité banale du quotidien, contribue à la palette psychologique unique de cette œuvre.

Diverses incohérences formelles confèrent à *François* une qualité historique qui fait fi des attentes. Certains aspects, comme l'application d'une couche fine, mais consistante de peinture comme arrière-plan, puis l'exécution de quelques éraflures qui viennent accentuer l'absence de lignes sévères dans l'œuvre, font de *François* une interprétation assurément contemporaine de la banalité. Tiffany April précise bien que ce n'est pas le geste de se raser qui est important, propos qui trouve son écho dans la représentation même du rasoir. En effet, arborant des teintes d'orange et de vert, le rasoir est dépeint ici comme un outil remplissant une fonction banale par son utilisation, ainsi qu'un véhicule permettant au spectateur de faire des associations de couleurs. Bref, l'étape du rasage succède au processus émotionnel que *François* cherche à susciter.

Bien que la composition du personnage soit censée constituer le point de mire de *François*, il ne s'agit pas ici d'une œuvre formaliste. L'harmonie des couleurs du tableau offre davantage qu'une simple façade picturale. En effet, les différentes interprétations des combinaisons de couleurs choisies dépendent du contexte de visualisation et, pour une large part, des particularités personnelles et culturelles. Un autre sujet d'intérêt pour Tiffany April dans ce tableau et dans l'ensemble de son œuvre est la fragmentation. L'organisation improvisée des rapports entre ces couleurs et nos pensées se prête parfaitement à l'œuvre de *François* puisqu'il se trouve une destination très humaine dans notre subconscient vers laquelle nos conclusions relatives à l'utilisation de la couleur dans le tableau nous amènent. *François* ne nous laisse pas d'autre choix que d'affronter notre psychologie individuelle souvent discordante et d'accepter le fait que l'œuvre engendre à la fois des sentiments de familiarité sensorielle et remette en question leur existence même, compte tenu de la nature subjective des associations de couleurs.

par Leyla Goka

Despite using the element of colour to fulfill its projected conceptual goals of favouring emotion over strict representation, the painting François (2012) relies on mere presence, as opposed to exuberance, in evoking a sensory reaction in the viewer. The choice to distribute the paint evenly and not lay it on thickly is a choice on behalf of April that rejects indications of a hierarchical scheme amongst the colours in the piece. Instead, they were carefully selected to combine the psychological initiation the viewer undergoes as they enter François' orbit with their ideas concerning colour association, for example: red for the feeling of intensity surrounding the area being shaved, yellow for neutrality, orange for pressure.

Described by April as a breakthrough piece, François emulates the artist's attachment to utilizing colour simply as the ultimate decoder of emotion and as an extension of this, that which is sensory. Despite the ironic reality of the work's representation of emotion through colour, the goal of this piece is to communicate with the viewer on an emotional level as opposed to representationally. The presupposed rationalism inherent in April's intentions in François – that the viewer will be informed by traditional colour associations – paired with an insistence on simultaneously presenting the mundane, lends to the unique psychological palette constructed through this piece.

Various formal inconsistencies give François a historic quality through its bold defiance of expectation. Features such as the experimentation of placing solidly and thinly applied paint adjacent in the background as well as scratching paint away, which adds to the work's lack of stark lines, makes François a decidedly contemporarily inspired interpretation of banality. According to April: "It is not the act of shaving that is important" – a statement echoed in the portrayal of the razor itself. Painted in shades of orange and green, it is both a tool depicted as carrying out mundanity through its utilization, as well as a vehicle through which viewers can make colour associations. In short, the event of shaving succeeds the emotional process François is meant to inspire.

Even though the focus of François is meant to be on the composition of the figure, it is not a formalist work. The colour harmony of this piece provides more than just a painterly façade; the interpretations of the colour combinations chosen depend on the viewing context and are particularly reliant on personal and cultural differences. Fragmentation is another interest of April's in this piece and her work in general. The unrehearsed organization of how these colours relate to our thoughts lends itself to François fully since there is a very human destination our conclusions to the use of colour in the painting are taking us within our subconscious. François leaves us no choice but to confront our oft-discordant individual psychology and accept that the work both resuscitates feelings of sensorial familiarity and challenges their very existence given colour association's subjective nature.

by Leyla Goka

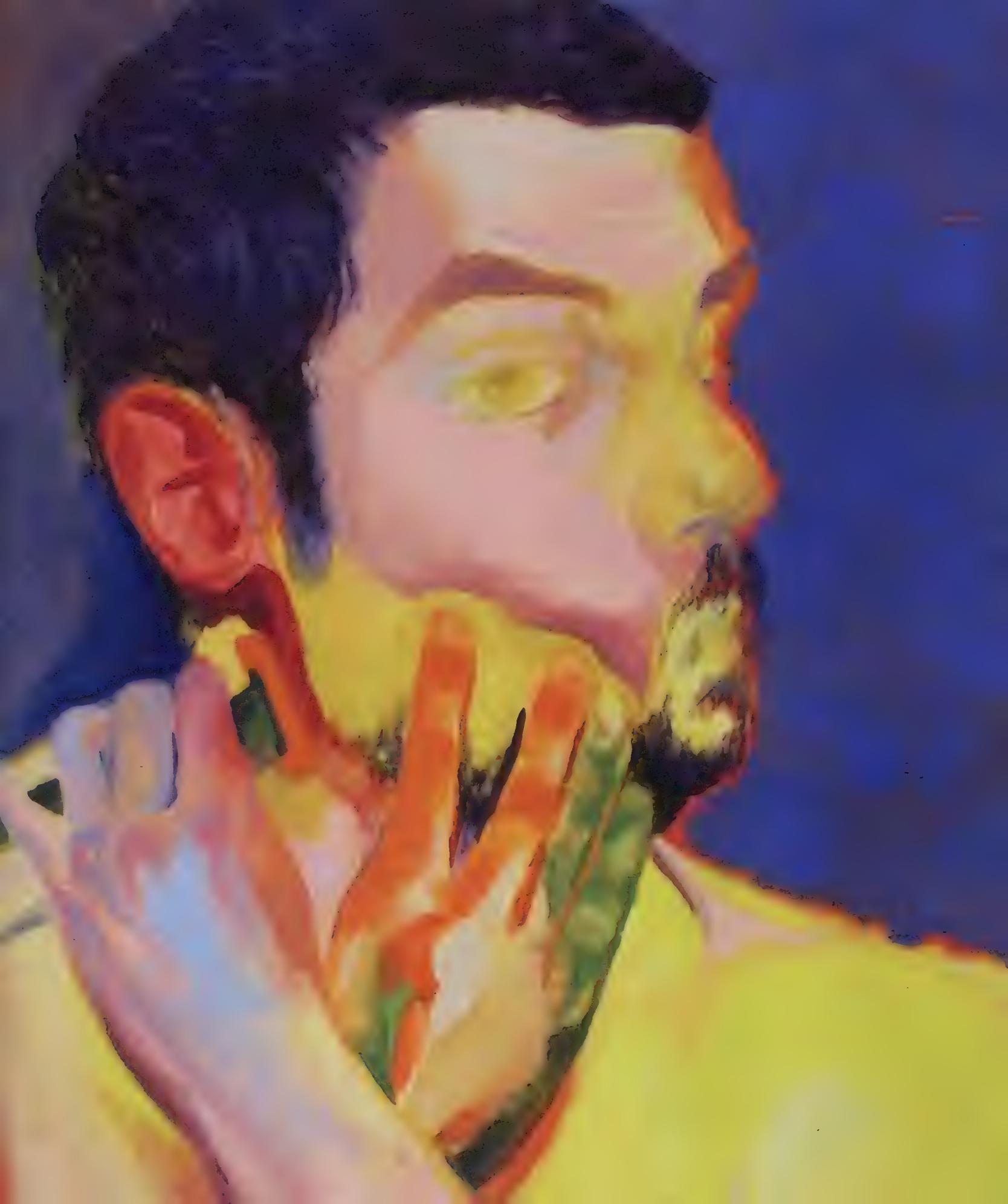


11

TIFFANY | LEYLA



Tiffany April
François, 2012
Huile sur toile, oil on canvas
121.92 cm x 121.92 cm



Aidan Pontarini est né en 1992 à Toronto. Établi depuis à Montréal, il termine actuellement son baccalauréat ès beaux-arts en photographie à l'Université Concordia. Il occupe le poste de directeur artistique du magazine *The Void*. Ses œuvres ont été présentées à la Galerie Onze, à la Galerie vav, ainsi qu'à la galerie Art Mûr.

Elsbeth Cossar est originaire de Peterborough, petite ville artistique du centre de l'Ontario. Étudiante de troisième année à l'Université Concordia, elle est inscrite au programme de majeure en histoire de l'art, qu'elle complète avec une mineure en théologie. Le symbolisme, le sublime et la rencontre vivante avec les œuvres comptent parmi ses principaux champs d'intérêt en histoire de l'art.

Aidan Pontarini (b. 1992, Toronto) is currently completing his Bachelor of Fine Arts in photography at Concordia University in Montréal. He is the art director for The Void magazine. His work has been shown at Galerie Onze, vav Gallery, and Art Mur. He lives and works in Montreal, Quebec.

Elsbeth Cossar is a third-year Art History major with a minor in Theology at Concordia University. Her main art historical interests include: symbolism, the sublime, and a living encounter with an artwork. She is from Peterborough, an artsy little town in the middle of Ontario.

Le spectateur qui examine l'œuvre d'Aidan Pontarini, *The Burial Service*, pour la première fois se trouve saisi par la complexité sans bornes des émotions qui se dressent devant lui. Le tableau, qui s'inspire de l'esthétisme de l'expressionnisme allemand et du Pop Art occidental, comporte un ensemble de personnages qui regardent par-dessus une clôture pour observer ce qui se passe dans cour du voisin. Dans cette cour se trouve une tombe jaune criard avec deux jambes qui dépassent à une de ses extrémités. Le personnage dans la tombe semble avoir été si terrassé par la peur et l'anxiété qu'il en a perdu le contrôle de ses sphincters et repose à présent dans un flot d'urine.

Les autres personnages de la scène semblent être tirés de bandes dessinées et revêtent un caractère familier, quoiqu'insaisissable; en fait, ils rappellent sans doute au spectateur les images de Mickey la souris, des Looney Toons et des Animaniacs. Alors que l'on sonde de plus près la scène, habitée par les sourires et la présence préoccupante de ces personnages, on remarque qu'elle est beaucoup plus sombre qu'elle n'y paraît à première vue. Les sourires se révèlent troublants alors que les personnages lorgnent du côté du voisin pour observer la scène pathétique de l'homme gisant dans sa tombe.

Aidan Pontarini semble avoir puisé dans les peurs et les angoisses qui nous hantent pour les représenter sous forme de personnages de bande dessinée aux allures presque familiaires. L'innocence et la comédie traditionnellement associées à la nature bouffonne et invincible des dessins animés du samedi matin sont devenues obsolètes. Les personnages qui nous ont jadis divertis se sont transformés, dans l'œuvre de Pontarini, en dessins grotesques et terrifiants.

Le caractère lugubre de *The Burial Service* n'est pas sans rappeler une autre époque, alors que les histoires débordaient de certitudes morales et de conséquences. L'anthologie des contes des frères Grimm intitulée *The Boy Who Left Home in Order to Learn the Meaning of Fear* (« le garçon qui quitta la maison afin de connaître le sens de la peur ») visait à attirer l'attention sur l'importance d'apprendre ce qu'est la peur et ce à quoi l'ignorance peut éventuellement mener, c'est-à-dire la vulnérabilité. Ces contes sont remplis de mystère, de danger, et se soldent même souvent par la mort des protagonistes.

Pontarini suggère-t-il que nous devrions tirer une leçon de cette œuvre d'art? La peur est-elle quelque chose qui nous accompagne depuis l'enfance, qui était jusqu'ici voilée sous le couvert de la plaisanterie et du contrôle de la télécommande? La peur nous habite-t-elle toujours, nous poursuivant jusque dans notre intimité et nous occasionnant une perte de contrôle susceptible de mener à notre propre perte?

La compréhension malaisée que nous pouvons avoir de cette scène laisse place à différentes interprétations; nous sommes soit portés à être effrayés, soit portés à rire. Bien qu'aucune trame narrative précise ne soit proposée, nous devinons qu'une peur indicible s'est emparée du personnage principal en raison d'une expérience qu'il a vécue, et qu'il en est mort. Pontarini invite le spectateur à éprouver la gamme des émotions que suscite l'œuvre *The Burial Service*, possiblement pour souligner l'importance d'apprendre soit même à apprivoiser la peur.

par Elsbeth Cossar

Approaching The Burial Service by Aidan Pontarini for the first time, I was drawn in by the sheer complexity of emotions presented before me. The painting, which draws on aesthetics from German Expressionism and Western Pop Art, is of a collection of bizarre characters peering over the fence into the backyard of a house. In this backyard there is a lurid yellow grave with two legs sticking out at the bottom. The figure in the grave appears to have been overwhelmed by fear and anxiety and as a result has lost control of his bowels and is lying in his own urine.

The other characters in the scene are cartoonlike and appear to be familiar yet elusive; they might remind the viewer of images from Mickey Mouse, Looney Toons, and the Animaniacs. The scene, as one delves deeper into the grins and looming presence of these characters, is in fact much darker than it initially appears. The smiles represented are unnerving as the characters leer over the fence to observe the pathetic sight of the man in his grave.

It seems as though Pontarini has taken the fears and anxieties we experience and manifested them in the forms of quasi-familiar cartoon characters. The innocence and comedy traditionally associated with the slapstick, invincible nature of Saturday morning cartoons is obsolete. The characters that once entertained us have morphed, in Pontarini's work, into grotesque, fear-inspiring delineations.

The dark nature of The Burial Service is reminiscent of another era, whereby stories were filled with morals and consequences. The anthology of fairytales by the Brothers Grimm entitled The Boy Who Left Home in Order to Learn the Meaning of Fear, was meant to call attention to the importance of learning what fear is and what ignorance can potentially lead to: vulnerability. These tales are filled with mystery, danger, and often times, the death of the protagonists.

Is Pontarini suggesting that a lesson is to be learned from this artwork? Is fear something that has been with us since childhood, something that was shrouded, until now, under the façade of funny jokes and the control of the TV remote? Is fear something that surrounds us, even close to home, and that a loss of control in the face of fear may lead to our own demise?

The unstable understanding we have of this scene is open-ended; we are either to be frightened or we are to laugh. While no specific narrative is made clear, there is a suggestion that there was an overwhelming experience of fear that transpired and resulted in the death of the main character portrayed. Pontarini invites the viewer to experience the variety of emotions that The Burial Service provokes in order to perhaps address the importance of learning the meaning of fear for ourselves.

by Elsbeth Cossar

AIDAN | ESLBETH

12







AIDAN | ESLBETH

12

Aidan Pontarini
The Burial Service, 2013
Huile, acrylique et fusain sur toile
Oil, acrylic and charcoal on canvas
121.92 cm x 152.4 cm



Camille Barrière-Brunet est native de Montréal. Elle a d'abord obtenu un diplôme en design de mode au Collège Lasalle, puis a élargi ses horizons de créativité en s'inscrivant au programme de baccalauréat en beaux-arts (majeure en design) de l'Université Concordia, acquérant du même souffle des connaissances en peinture, en dessin et en photographie. *Combine* représente sa deuxième exposition à ce jour.

Nina Vroemen insuffle sa prose personnelle aux méthodes de l'histoire de l'art, conférant ainsi une voix originale à son œuvre, à l'intérieur comme à l'extérieur du milieu universitaire. Titulaire d'un diplôme d'études collégiales en études humanistes, et présentement inscrite au programme de 1er cycle en histoire de l'art à l'Université Concordia, Nina défie les codes classiques et s'intéresse à l'histoire sociale, à la théorie *queer* et à celle de l'affect.

*Born in Montreal, Camille Barrière-Brunet first completed a degree in Fashion Design at Lasalle College, then expanded her trade into wider branches of creativity by entering the Design Bachelor at Concordia University, also acquiring knowledge in painting, drawing and photography. *Combine* stands as her second exhibit to date.*

Applying Art Historical methods, fused with personal prose, Nina Vroemen has developed an original voice in her work within and beyond academia. A college graduate of Liberal Arts and current Art History undergraduate at Concordia University, Vroemen challenges the classics with interests in social history, queer, and affect theory.

On pourrait penser que les écrivains acquièrent une certaine immortalité grâce à leurs écrits. Chaque fois qu'un livre est ouvert, qu'un passage est lu, les idées de l'auteur prennent vie dans l'esprit du lecteur. Et pourtant, leur identité se dissout le plus souvent dans l'anonymat; ils seront davantage reconnus par le dos de leurs livres que par le profil de leur personne.

L'œuvre *The Authors Narrative* est une série de livres sculpturale et interactive, réalisée par l'artiste et designer Camille B. Brunet. Jouant avec le rapport entre auteur et objet, fiction et réalité, Camille Brunet a relié à la main des livres illustrant la vie de trois écrivains des années vingt. Célèbres et pourtant dépourvus de visage, Virginia Woolf, Sinclair Lewis et F. Scott Fitzgerald sont dépeints de manière ironique dans des mémoires *sans mots*. Ce faisant, l'identité des écrivains et leurs livres s'en trouvent fragilisés, compromis dans leur capacité d'expression, exposés dans leur réalité physique et leur ultime caractère éphémère. Brunet incite le spectateur à examiner la matérialité du récit et son état paradoxal de *composition* et de *décomposition* constantes.

Des pages translucides sont cousues au fil blanc au dos des livres, et chaque livre est délicatement assemblé à la main. Différents éléments du portrait de l'écrivain sont imprimés individuellement sur du papier acétate, semblables à des lames de verre servant aux examens microscopiques. Yeux, oreilles, nez et bouches se combinent pour créer des portraits troublants qui hantent notre conception habituelle du visage. Lorsque le livre est fermé, le portrait de l'auteur apparaît en entier, mais lorsqu'il est ouvert, le visage prend une allure fragmentée. Dans le cadre d'une installation interactive, l'artiste encourage les participants à rompre les conventions narratives de linéarité en ouvrant le livre où ils le désirent, en feuilletant ses pages transparentes, et en composant et décomposant leur propre récit sur l'écrivain.

On dit que l'habit ne fait pas le moine, qu'il ne faut pas se fier aux apparences, et pourtant, certains aspects d'une personne ne peuvent se deviner que par la conversation silencieuse des yeux. Les écrivains, ainsi dévoilés, deviennent plus humains et vulnérables, en particulier dans le contexte de leur départ prématûr. Les mots ne suffisent pas à masquer les effets de l'alcoolisme et de la dépression dont ont souffert ces trois auteurs.

Les visages ainsi occultés, ne laissant voir que l'œil de l'écrivain, le « I » de *identity* et sa singularité s'en trouvent interpellés. En adoptant des noms de plume et en se créant des images publiques, les écrivains incarnent la nature toujours changeante de l'identité personnelle, romptant la dichotomie entre fiction et réalité, matériel et réel.

par Nina Vroemen

13

CAMILLE | NINA

We can think of authors as obtaining a kind of immortality through their writing. Every time a book is opened, a passage read, the thoughts of an author are enlivened in the mind of the reader. And yet, their identity is typically cloaked in anonymity, better identified by the spine of their book than the profile of their person.

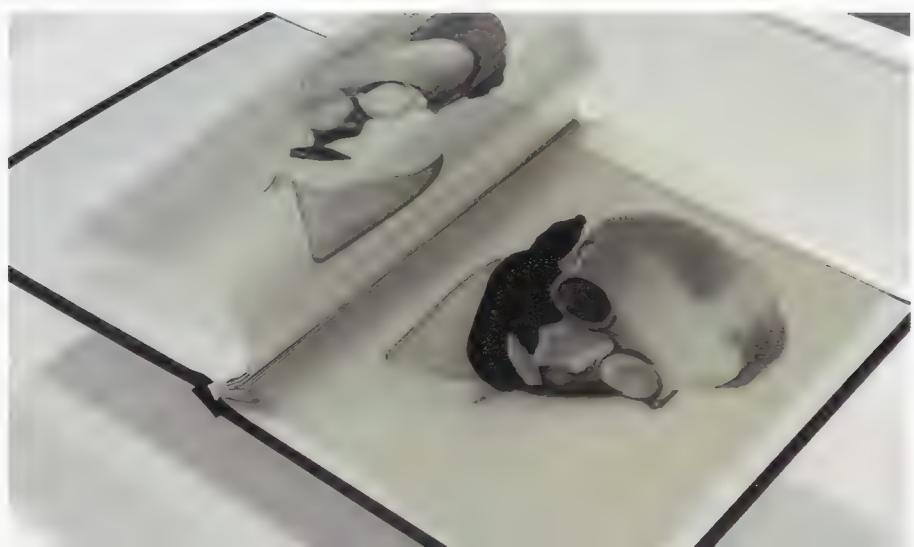
The Authors Narrative is a sculptural, interactive book series created by artist and designer Camille B. Brunet. Toying with the relationship between author and object, fiction and non-fiction, Brunet's hand-bound books portray the lives of three English authors from the 1920s. Famous, though typically faceless, Brunet depicts Virginia Woolf, Sinclair Lewis and F. Scott Fitzgerald in memoires sans-mots, thus creating ironic portraits of authors in books without words. In this way, both the identity of the writer and the book are undermined, rendered wordless, exposed in their physicality and ultimate ephemerality. Brunet thus engages the viewer to examine the materiality of narrative and its paradoxical state of constant composition and decomposition.

Translucent pages are sewn into the spines with pale, white thread; each book delicately assembled by hand. Different elements of the author's portrait are individually printed on acetate paper, appearing like glass slides of a microscopic inquiry. Isolated eyes, ears, noses, and mouths are combined to create disquieting portraits that haunt the familiarity of what a face should be. When the book is closed the author's portrait is whole, yet when opened, their face is fragmented. As an interactive installation, Brunet encourages participants to break the narrative conventions of linearity, opening the book at any point, flipping through its see-through pages, composing and decomposing their own narrative of the author.

We are told not to judge a book by its cover, not to examine but its shell, and yet there are aspects of a person that only the silent conversation of the eyes can discover. The writers, revealed in this way, become human, fragile, especially considering their early demise. Words cannot mask the effects of alcoholism and depression a common fate for these three authors.

Abstracting their faces, leaving but the "eye" of the writer, the "I" of identity and its singularity is challenged. Writing with pen names and personas, writers embody if not exemplify the ever-changing state of personal identity thus breaking down the binary of fiction and non-fiction, material and real.

by Nina Vroemen





13

CAMILLE | NINA

Camille Barrière-Brunet
The Author's Narrative series: Sinclair, Woolf, Fitzgerald, 2013
Impression laser sur acetate, laser print on acetate
25.4 cm x 27.92 cm chacun, each

Combine 2013 | 04 novembre-06 décembre
Cet ouvrage a été réalisé dans le cadre de l'exposition
Combine 2013 exposition annuelle des étudiants de
1er cycle présentée à la galerie FOFA de l'Université
Concordia. Le projet a été soutenu par le Fine Arts
Student Alliance (FASA) et la galerie FOFA.

Combine 2013 | November 04–December 06
*This publication was realized in Conjunction with
Combine 2013, the 27th Annual Undergraduate Exhibition
presented by the FOFA Gallery of Concordia University.
Financial support was provided by the Fine Arts Student
Alliance (FASA), and the FOFA Gallery.*

ARTISTES | ARTISTS

Tiffany April, Camille Barrière-Brunet, Steffie Bélanger,
Amanda Craig, J'vlyn d'Ark, Yulia Grebneva, Edwin
Isford, Eli Kerr, Michelle Lundqvist, April Martin, Sara
Kay Maston, Megan Moore, Aidan Pontarini

AUTEURS | AUTHORS

Elsbeth Cossar, Leyla Goka, Ashlee Griffiths, Jasmine
Inglis, Karen Lee Chung, Jera Macpherson, Greg
Mattigetz, Kris Millar, Laura O'Brien, Ashley Ornawka,
Jennifer Rassi, Braden Scott, Nina Vroeman

PHOTOGRAPHIE | PHOTOGRAPHY

Guy L'Heureux, *in situ*

TRADUCTION | TRANSLATION

Français à l'anglais / Anglais au français, *French to
English | English to French*
Translation Services, Concordia University

DIRECTION ARTISTIQUE | ART DIRECTION

Nathalie Dumont

DESIGN GRAPHIQUE | GRAPHIC DESIGN

Lian Benoit, Katrina M. Castro, Ariane O'Connor

COORDINATRICE DU DÉPARTEMENT D'HISTOIRE

DE L'ART | ART HISTORY DEPARTMENT

COORDINATOR

Anna Waclawek

ÉDITEUR | MANAGING EDITOR

jake moore, Galerie FOFA Gallery

DIRECTION

jake moore

ADJOINTE DE DIRECTION | ASSISTANT TO THE

DIRECTOR

Andréanne Godin

ÉQUIPE TECHNIQUE | TECHNICAL STAFF

Philip Kitt, Olivier Longpré, Andrew Harder

REMERCIEMENTS | SPECIAL THANKS

Marianie Tò-Landry, Sarah Pelletier, Germán Moreno,
Katherine Lee, Philipp Cannon

IMPRINT

Galerie FOFA Gallery
Concordia University
1455 de Maisonneuve Ouest, EV 1.175
Montréal, Québec, Canada H3G 1M8
fofagallery.concordia.ca

ISBN 978-1-927629-10-9
Tous droits réservés | All rights reserved

© Galerie FOFA Gallery
© Les artistes et les auteurs | The artists and the authors

Dépot légal | Legal Deposit
Bibliothèque nationale et Archives nationales du
Québec, Bibliothèque et Archives Canada

Imprimé au Canada | Printed in Canada
Les imprimeries Rubiks Printing Company
rubiks.ca



FACULTÉ DES BEAUX-ARTS
Galerie FOFA



BIOGRAPHIES
DESIGN GRAPHIQUE | DIRECTION ARTISTIQUE

11

Après quatre ans d'études, dont une à l'Université d'Hertfordshire au Royaume-Uni en graphisme et illustration, Lian Benoit est finissante au baccalauréat en design de l'Université Concordia. Spécialisée en design graphique, Lian est maintenant pigiste après avoir été stagiaire chez Akufen, Want Agency et avec le designer graphique Simon Rivest. Elle puise son inspiration dans ses nombreux champs d'intérêts, dont la photographie, la danse, la culture montréalaise et ses voyages autour du monde.

Katrina Marguerita Castro complète sa dernière année de baccalauréat en design à l'Université Concordia. Elle a travaillé chez Chimpanzee, une agence de communication créative, et a étudié en arts plastiques à l'Université de Hertfordshire, Royaume-Uni, pour un semestre. En plus d'être étudiante à temps plein, Katrina est pigiste en design graphique et elle collabore principalement avec Money Sex Love, un studio de design graphique basé à Montréal.

Ariane O'Connor est finissante au baccalauréat de Design de l'Université Concordia et elle s'intéresse particulièrement à l'imprimé. Diplômée en Arts plastiques du Cégep du Vieux Montréal, Ariane a également étudié en Design de l'environnement à l'UQAM. Passionnée par plusieurs secteurs artistiques, elle se découvre un intérêt grandissant pour le design influencé par des pratiques connexes telles la photographie, la typographie, l'illustration et la sérigraphie.



Professeure adjointe au Département de design et arts numériques, Nathalie Dumont a dirigé les propositions au concours de design du catalogue d'exposition *Combine 2012* et *Combine 2013*. Par le passé, Madame Dumont enseignait la typographie à l'Université Laval, Québec, et a travaillé comme pigiste en design graphique. Elle est détenteuse d'un Baccalauréat en communication graphique de l'Université Laval, et d'une maîtrise en design de caractères typographiques de l'Université de Reading, au Royaume-Uni.

5

Assistant Professor in the Department of Design and Computation Arts at Concordia University, Nathalie Dumont directed the design proposals for FOFA's *Combine 2012* and *Combine 2013* competitions. Professor Dumont previously taught typography at Université Laval, Quebec city, and worked as a freelance graphic designer. Nathalie Dumont completed a BFA in Graphic Communication at Université Laval, and an MA in Typeface Design at the University of Reading, UK.

1

After four years of study, one spent at the University of Hertfordshire in the UK in graphic design and illustration, Lian Benoit is completing her Design major at Concordia University. She specializes in graphic design and is now freelancing following internships at Akufen, Want Agency and with the graphic designer Simon Rivest. She draws her inspiration in various fields of interest such as photography, dance, Montreal culture and her travels around the world.

Katrina Marguerita Castro is in her final year at Concordia University majoring in design. She worked at Chimpanzee, a creative communications agency, and studied studio arts at the University of Hertfordshire, UK, for a semester. Aside from being a full-time student, Katrina is currently a freelance graphic designer, mainly collaborating with Money Sex Love, a Montreal-based graphic design studio.

Ariane O'Connor will graduate next semester from the Design major at Concordia University and is particularly interested in print design. A graduate in Fine Arts of Cégep du Vieux Montréal, Ariane has also studied in Environmental Design at UQAM. She is passionate about various artistic fields and has a growing interest for design through a number of related practices such as photography, typography, illustration and screen printing.

8



4

9

1

BIOGRAPHIES
GRAPHIC DESIGN | ART DIRECTION

C

B

10

O

12

M

13

3

3

7

11

E

1

8

N

1

2

4

